This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

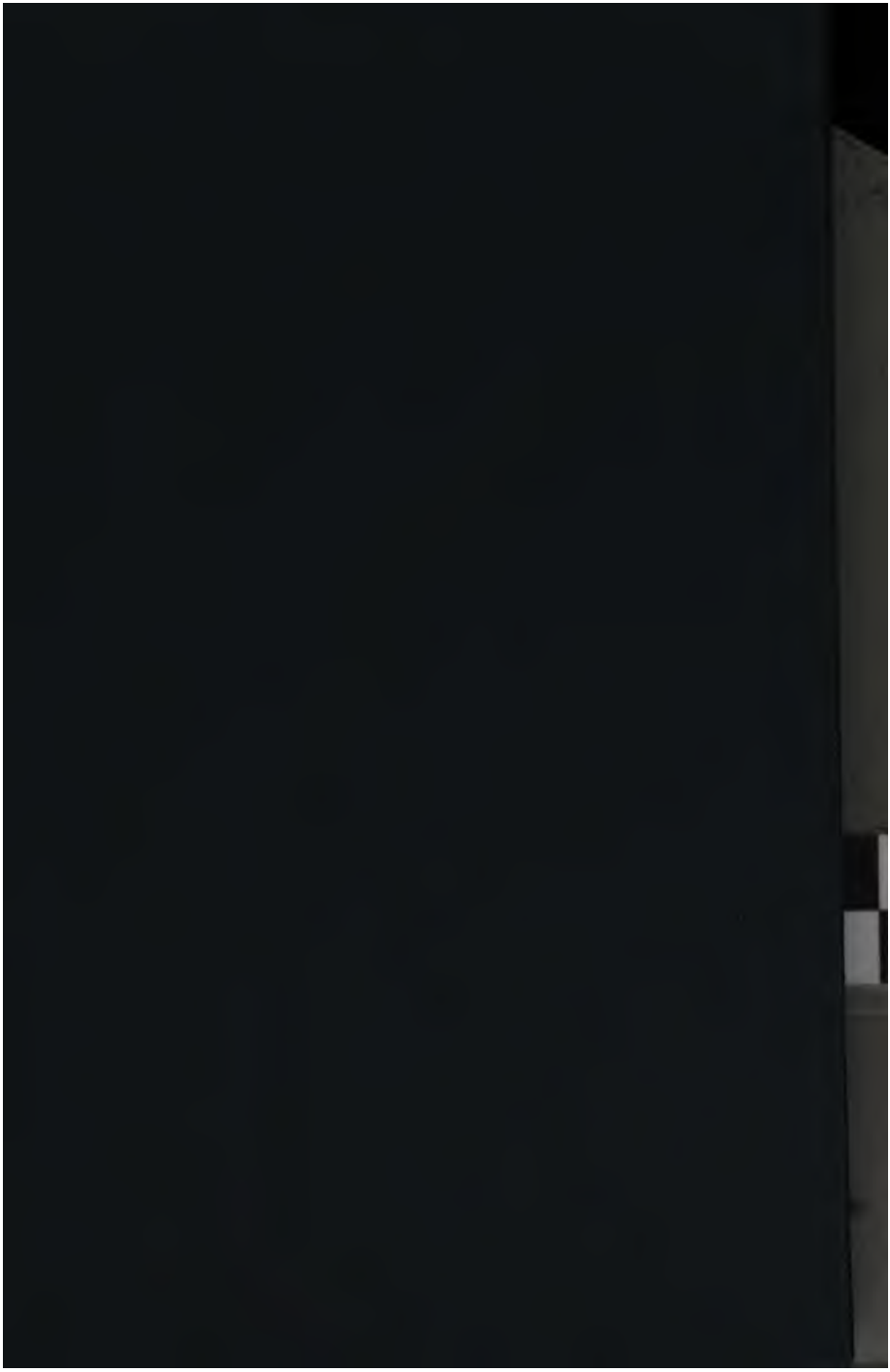
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



HARVARD COLLEGE
LIBRARY

BOUGHT FROM
THE FUND BEQUEATHED BY

EVERT JANSEN WENDELL
(CLASS OF 1882)

OF NEW YORK

[Deutsche Dramaturgie I]

Gedanken zum Drama
und andere Aufsätze über
= Bühne und Literatur =

Wilhelm von Scholz

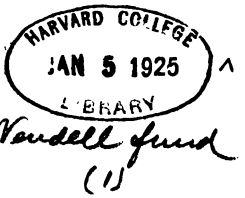
Gedanken zum Drama

und andere Aufſätze über Bühne und Literatur

München und Leipzig
bei Georg Müller
1905

Ger L 309.09

(1)



Wendell fund
(1)

An

Rudolf Gmür

Lieber Herr Gmür,

das zweite Stück der hier gesammelten und ausgewählten Essays, kritischen Aufsätze und Rezensionen betrifft eine ehemalige dramaturgische Leistung der Bühne, der Sie heute angehören, die in Ihnen einen der außerordentlichsten Künstler besitzt. Ich gebe Ihnen das Buch als einen kleinen Dank für große künstlerische Genüsse. Ihr Hans Sachs, Ihr Hagen, der Barbier von Bagdad, der Tonio und andere Gestalten, die ich durch Ihre Kraft für Stunden selbständig leben sah, sind mir darstellerische Offenbarungen geworden. Sie gehören zu den größten Eindrücken, die ich von der Bühne empfing.

In herzlicher Freundschaft

Ihr

Wilhelm von Scholz.

Inhalt

Sei

Gedanken zum Drama . . . . . .

Ballade und Drama 3

Das Fünfkönigsdrama und ſeine Uraufführung 3

Der Herr Theaterdirektor, eine Macbethſtudie 7

Der Meiſter von Palmyra und Ahasver 9

Johann Chriſtian Günther 11

Mesmer 13

Bücher vom eigenen Leben 14

Der begrabene Tempel, eine Studie über Maeterlinck 16

Zola als Kritiker 17

Gedanken zum Drama

Zum Weſen des Dramas

Das Theater. Die geſpannten Gefühle der eng zuſammengedrängten Menge werden vor ihr, dort, wo die Kräfte Raum finden, zum ſinnbildlichen Kampf, zu einer großen Löſung der lagernden Spannung. Das beweiſt geſchichtlich der religiöſe Urſprung des Dramas: die Allgefühle des Volkes ſchufen ſich eine höhere, freiere Erſcheinungswelt. Der große Dramatiker ſpricht freilich nicht zum Publikum, aber er nimmt die Zuſchauer in den Kreis ſeiner Welt auf wie ein großes begleitendes Gefühlsorcheſter. In der Menge verhallen die Wellen der Handlung, aus dem angeſpannten Willen der Menge ſcheinen neue Wogen heranzurollen. In allen höchſten dramatiſchen Momenten iſt die Zuſchauermaſſe ganz umſchloſſen von der Dichtung, iſt ſie beteiligt an dem Geſchehen; und läge der Bann des Dichters nicht wie eine Traumlähmung auf ihr, ſo würde ſie mithandeln.

Selbſt äußere Dinge, die die Berührung zwiſchen Publikum und Bühne enger machen, erhöhen dieſe Weſenswirkung des Dramas. Ein nicht geringer Teil der Stim-

mung, die Hauptproben zu haben pflegen, ist darauf zurückzuführen, daß noch gelegentlich ein Herüber und Hinüber zwischen Bühne und Zuschauerraum stattfindet. Diesen Stimmungserreger nutzte das alte Theater klug aus: Chöre und Prologe und vor allem die lustige Person, die fast immer zum oder für das Publikum spricht, erinnern fortwährend daran, daß wir nicht die unbeteiligten Zuschauer eines in sich abgeschlossenen Bühnengeschehens sind sondern an einem außerordentlichen Ereignis unmittelbar Teilnehmende.

Geschickte Verwicklung, die tatsächliche äußere Spannung verlieren auf denselben Zuschauer schon nach einer Aufführung ihre Wirkung. Die Technik ihrer Erzeugung rechnet immer damit, daß der Zuschauer an jeder Stelle des Dramas nur das Vorangegangene kenne. Ein Weiterwissen hebt diese intellektuelle Spannung notgedrungen auf oder läßt sie als peinigend empfinden. Sie ist ganz geringwertig neben der großen Gemütsspannung, deren Wucht durch das Nachlassen der intellektuellen Spannung — also bei einem Wiedersehen des Stückes — noch gesteigert wird, die schlechthin erlebbar ist, in neuer Darstellung, wie Musik, neu erlebbar ist. Die Gemütsspannung ist eine durch das Stück suggestiv erzwungene Gefühlsfülle im Zuschauer, die nach Auslösung drängt, Wille der sich kaum beherrschen läßt, weil er zum Zuschauen gezwungen ist und handeln möchte. Die Gemütsspannung läßt sich geradhin als den betrachtenden Willen bezeichnen. Vor ihm spielt sich das Drama ab.

Der Zuschauer will sich sehn und versteht nur sich.

Wille iſt Zuſchauer; ſo iſt Wille das Thema des Dramas. Wille läßt ſich darſtellen und zeigen nur an den Widerſtänden, die er bezwingt, charakteriſieren nur durch die Art der Widerſtände, die ſich ihm entgegenſtellen. Auch dieſe Widerſtände müſſen Willen ſein, wenn der Zuſchauer Wille ſie lebendig mitfühlen ſoll. Willen gegen Willen: Kampf. Aus dem Unbewußten ins Bewußte, aus dem ſchweigenden verhüllten Gegenſatze zur offenen Fehde wächſt der dramatiſche Kampf; das iſt notwendig nicht nur, damit der Kampf Dauer und Steigerung habe, ſondern damit auch, wenn in dem kurzen offenen letzten Moment des Kampfes die Entſcheidung fällt, die ganze Tiefe der Gegenſätze begriffen werde. Im Drama einfachſter Form kämpft der Wille des einen Menſchen gegen den eines andern; das Ergebnis iſt nichts als der Sieg des einen, die Niederlage des andern.

Der Kampf ſetzt, um uns in ſeinem Weſen, ſeiner Größe und Bedeutung klar zu werden, eine Situation voraus, aus der er mit Notwendigkeit ſo und nicht anders hervorgeht. Eine Situation materialiſiert ſich in den Mitteln der Bühne; ſie geben ihr das ſinnliche Daſein, das ihr im Gefühl des Zuſchauers Schwere und Bedeutſamkeit über den bloß gedachten Fall hinaus verleiht, ſo daß der Kampf, der ihr entſtammt, packt und feſſelt.

Es iſt das wichtigſte dramatiſche Geſetz: *Im Anfang iſt die Situation.* — Die Situation fordert die Charaktere zur Willensbetätigung heraus und umſchreibt das Gebiet ihres Handelns, ſie iſt das Gegebene, die Vorausſetzung, für die der Charakter des Möglichen

und nicht-allzu-Entlegenen genügt. Im Verhältnis zu diesem ersten Möglichen muß alles weitere wirklich, d. h. notwendig sein. Daraus, daß gewordene Umstände dem Drama zugrunde liegen, bleibt der Eindruck, daß die handelnden Willen müssen und also wirklich sind, für das ganze Stück lebendig; selbst über Fehler des Dichters hinweg. Wenn dagegen Charaktere hinausgestellt werden und, ohne von einer Situation gezwungen oder verlockt zu sein, handeln, so erhält der Zuschauer den Eindruck: es kommen Leute, ihn mit Handeln zu ergötzen. Dann ist e r und seine Belustigung der dunkel gefühlte Zweck des Schauspiels. Denn der Zuschauer sucht eine Situation als Anlaß des Handelns: findet er sie nicht im Drama, so findet er sie im Theater.

Es ist also ein Irrtum, anzunehmen, die Handlung eines Dramas entwickele sich aus dem Charakter des Helden. Sie entwickelt sich aus seinem Schicksal und zwar dort, wo sich das Schicksal zu einer, Kräfte umschließenden, Gegensätze zum Kampfe lösenden, Situation ausgestaltet. — Der Charakter des Helden, in seiner allgemeinsten typischen Artung, ist freilich naturnotwendigerweise eins der Momente, die diese Situation kennzeichnen; und das Schicksal hat einen, menschlichem Einsehen oft nicht verständlichen, dunklen Bezug zum Charakter des Helden, eine Art Wahlverwandtschaft zu seinem persönlichen Sein. Aber die Menschen, die ein Schicksal haben, ragen aus dem einfachen Drama — das für uns heute nur mehr den Wert der Urform hat, von der die Erkenntnis ausgehen muß — schon hinauf in die Höhen der

Tragödie. Die Tragödie ſetzt ein, wenn der Held von dem ſeinem tiefſten Weſen wahlverwandten Schickſal gezwungen wird, in einem Gegenſatz zu ſeinem bewußten Charakter zu handeln. Sein Charakter wird vom Schickſal in eine andere Form gepreßt. Nicht als dauerndes Entwicklungsergebnis! Die Elaſtizität des Charakters ſucht die ihr aufgepreßte Form von innen heraus wieder zu zerſtören. Das tritt ein, ſobald der Druck der Handlung aufhört: in der Kataſtrophe.

*

Tragödie und Komödie. Das einfache Drama iſt zweier Steigerungen fähig: es kann zur Komödie und es kann zur Tragödie werden. Die Komödie iſt eine Steigerung des Inhaltes zu einer in Willkür perſönlichen, ſchöpferiſchen Widerſpiegelung des Lebens, die Tragödie eine Steigerung der dramatiſchen Form zum höchſten Formgehalt. Die Komödie führt das Drama zur Freiheit im Geiſte und löſt es lachend auf, die Tragödie findet in ihm eine eherne unverrückbare Notwendigkeit. Die Komödie trachtet danach, ſich im höchſten Intellekt, die Tragödie, ſich im höchſten Willen zu verkörpern. — So iſt die Tragödie mehr Spannung, bewegter Vorwärtsſchritt, Zukunft; die Komödie mehr breites behagliches Verweilen, Gegenwart; wie denn auch in der Komödie der Monolog zu einer Höhe der Bühnenwirkung werden kann. So hat die Komödie einen anderen Grad von Wirklichkeits-Illuſion als die Tragödie. Die leichten Gefühle, die die Komödie erzeugt, begnügen und befriedigen

ſich an einem bewußteren Schein als die ſchweren tragiſchen Gefühle. Darauf beruht die Möglichkeit komiſcher Unmöglichkeiten, die mit Lachen hingenommen werden und wirken.

Das letzte, was die Komödie darſtellt, iſt, in einer anderen geiſtigen Verfaſſung geſpiegelt, auch der Inhalt der Tragödie: ein Menſchliches.

*

Die Tragödie. Die Tragödie iſt eine Weſensſteigerung des Dramas, eine Potenzierung der dramatiſchen Form, ein notwendiges Entwicklungsergebnis aus der Tatſache Drama. Tragik und Drama ſtehen in einem organiſchen Zuſammenhang.

Aus der Aufgabe des Dramas, vor vielen vorgeſtellt zu werden, aus der Notwendigkeit, Willensſpannung zu erzeugen, weil nur ſie die Unterſchiede der einzelnen aufhebt, eine Menge zuſammenſchmilzt und zur einen gemeinſamen, und dadurch geſteigerten, Aufnahme eines Werkes fähig macht, kurz: aus den Bedingungen des Theaters, ergibt ſich als Thema für das Drama die Darſtellung eines Kampfes.

In der Wirklichkeit packt und ſpannt uns jeder Kampf, der Wettlauf der Pferde, ein Prozeß, ein Ringkampf. Wir wiſſen, daß der Kampf auf der Bühne, im Sinne der Alltagswirklichkeit, unwirklich iſt; wiſſen auch, daß die Wucht und Spannung, mit der ein Kampf uns erfaßt, von ſeinem Gewicht, d. h. dem Maß an Wirklichkeit abhängig iſt, das wir in ihm ſehen. Wirklichkeit: darin liegt alles.

Kein Problem, kein gedachter möglicher Fall, ſondern ein Gegenwärtiges, Seiendes allein ergreift uns. Alle Mittel der Bühne ſind auf dies eine einzige gerichtet: die Täuſchung möglichſt vollſtändig zu machen, die volle Illuſion der Wirklichkeit zu erreichen. Und alle dieſe Mittel müßten — in der allgemeinen Entwicklung wie vor jedem einzelnen reifenden Zuſchauer — allmählich völlig verſagen, wenn ſie nicht die Kraft einer tieferen, nicht nur vorgetäuſchten, Wirklichkeit trüge und ihnen mit der Beziehung auf dieſe Wirklichkeit Bedeutung gäbe — obſchon dieſe Kraft ſie dann faſt als unnütz und verächtlich erſcheinen läßt. — Auch der Kampf, den das Drama uns vorführt, muß ein wirklicher Kampf ſein. Er muß die Wirklichkeit der Dinge für uns haben, die nicht zutage treten können, ſolange der Kampf in der groben Welt der Fauſtkraft oder des geſchriebenen Rechts geführt wird; die erſt aus ihrem Bann gelöſt werden, wenn das äußere Bild des Kampfes nur künſtleriſcher Schein iſt; die in unſerem Innern eine reinere Entſcheidung verlangen, als ſie die bunte zufallsvolle Welt je bietet und deren Kampf vielleicht doch unentſcheidbar iſt, nur ein Ende, keine Löſung findet; deren Wirklichkeit da beginnt, wo die der ſichtbaren Dinge endet. — Die Leben zeugenden und fördernden Mächte, die in unſerem zur Bewußtheit geſteigerten Fühlen und Wollen herrſchen, denen wir untertan und hingegeben ſind, auf denen wir beruhen, aus denen unſere Kraft und unſer Glück fließt, deren Willenswirklichkeit aus unſerem Innern heraus alle andere Wirklichkeit ſo überwächſt, wie uns unſer Wille wirklicher wird als die Dinge — dieſe

Lebensmächte treten in einer Reihe von Situationen, die das Leben immer wieder herbeiführt, in Kampf. Nur hier, wo Mächte, die wir, kraft unserer Veranlagung, nie als möglich sondern immer als wirklich, als unausschaltbar empfinden, miteinander ringen, hat der Kampf jene ewige Wirklichkeit, die wir als notwendig für die dauernde Wirkung des Dramas erkannten. — Man kann es in anderen Worten sagen: was uns beim Anschauen eines Ringkampfes spannt und erregt, ist das Gefühl, daß dieser Kampf wirklich ist. Unsere Spannung beim Anschauen eines nur dargestellten Kampfes wird allein erweckt, wenn er uns in unserem ethischen Wollen packt und mitreißt.

Wir müssen uns daran erinnern, daß nur der Kampf nicht allzu unebenbürtiger Gegner Dauer und Steigerungen hat, wie sie das Theater erfordert. Wir gewinnen also für das Drama, das nicht auf seinem ganz frühen Standpunkt eines einfachen Kampfes stehen bleiben soll, die Bestimmung, daß es ein Kampf sein muß zwischen berechtigten, ihrer Natur nach lebenfördernden, zeugenden, wirklichen Mächten. Es liegt in der Größe und letzten Unüberwindlichkeit solcher Gegner begründet, daß dieser Kampf zu keiner endgültigen Niederlage eines Gegners führen kann, wohl aber, daß er zur völligen Verwüstung des Schlachtfeldes führen muß.

Diese Mächte, könnte man denken, müßten sich in verschiedenen Menschen als höchste Gebote entzünden; und das Drama müßte nun diese Menschen im Kampfe uns vorführen. Aber da würden die Lebensmächte nicht selbst miteinander ringen. Sie sind geistiger Natur: nur in

der Seele eines Menſchen können ſie im Kampfe hart aneinander kommen. Wir gewinnen alſo, rein aus den Bedingungen des Dramas heraus, die Beſtimmung, daß der dramatiſche Kampf ein ſeeliſcher Konflikt ſein muß zwiſchen lebenzeugenden Mächten, die hier — entſprechend ihrer Unverletzbarkeit und Übergewalt — furchtbar und lebenzerſtörend werden. Dieſer Konflikt führt zu einer Ausweglosigkeit, zu einem Opfer, zum Untergang. Unſer Gefühl fordert den Untergang als Abſchluß eines Konfliktes, in welchem das Recht einer Lebensmacht verletzt werden mußte, es verlangt den Ausgang des Kampfes zu ſehen, der erſt mit dem Tode des Konfliktträgers gegeben iſt. Denn in dem künſtleriſch geſchauten Charakter — der in der Größe und Einfachheit der Linien, mit denen er nur gegeben werden kann, keine Schlupfwinkel für die kleinen Kompromiſſe des täglichen Lebens bietet — kann kein Friede mehr ſein, auch wenn der Willenskonflikt erloſchen iſt. Unſer Gefühl aber verlangt, daß die Kampfſituation getilgt, der lebenfördernde Friede zwiſchen den großen Lebensmächten ganz wiederhergeſtellt werde. So folgt der Untergang des Helden mit Notwendigkeit aus den Bedingungen des höchſt geſteigerten Dramas als die einzige volle Erlöſung unſeres angeſpannten Gefühls.

Aber damit, daß dieſer innerliche Kampf, dieſes über Perſonen und Gruppen wie mit ringenden Flammen hinübergreifende Streiten von ungeheuren Lebensmächten Thema geworden iſt, iſt der Kampf von Menſchen gegen Menſchen, aus dem das Drama einfacher Form beſtand, nicht ausgelöſcht. Es iſt klar, daß ethiſche Konflikte, Konflikte,

in denen die Entſcheidung ſo ſchwerwiegend iſt, daß ſie die innere Lebensmöglichkeit des Entſcheidenden aufhebt, nicht bloß in innerlichen Zweifeln beſtehen können, ſondern daß ſie notwendig die Quellen von Taten und Leiden, äußeren ſichtbaren Taten und Leiden, eines Kampfes auf Leben und Tod, ſein müſſen, daß alſo der innerlich für unſer Gefühl bedingte Untergang des Helden auch äußerlich wahrſcheinlich oder doch möglich iſt. Eine Situation ſtellt nur dann einen ſchweren ethiſchen Konflikt, wenn ſie auch einen äußeren Kampf birgt, alſo im Sinne des einfachen Dramas dramatiſch iſt. Ein doppelter Kampf geht alſo aus ſolcher Situation hervor: der ſichtbare der Menſchen und der unſichtbare der lebenerhaltenden Mächte. In ihrer tiefen ſchickſalhaften Zuſammengehörigkeit können wir ſie nur erleben, wenn ſie in einer großen kontrapunktiſchen Kompoſition, in ſtändiger Wechſelwirkung an uns vorübergeführt werden; wenn das Ende des Helden das äußere Ergebnis des äußeren Kampfes und das innere Ergebnis ſeiner ethiſchen Entwurzelung iſt und wenn es in dem Augenblick eintritt, wo dieſe beiden Momente in höchſter Steigerung zuſammentreffen.

Der gemeine Sprachgebrauch bezeichnet es als tragiſch, wenn ein großes Glück und ein ſchwerer Schmerz zeitlich ſo zuſammentreffen, daß ſie einander an der Entfaltung im Gefühl behindern. Das bloß zeitliche Zuſammengebundenſein zweier tiefer Gegenſätze erſcheint dem eindringenden Blick nicht als innig genug, um es tragiſch zu nennen. Überall aber, wo Freude und Leid, Glück und Unglück,

Jubel und Schmerz, Erfüllung und Verluſt in eins geſchmiedet ſind, aus einer Quelle fließen, unlöslich organiſch verbunden beide hingenommen werden müſſen, da entſteht in uns der Gefühlskonflikt, den das Wort „tragiſch“ bezeichnet. So iſt es tragiſch, wenn Hebbels Maria, die den kleinen kranken Jeſus zu verlieren fürchtet, aufjubelt, als ſie ihn in einer Viſion am Kreuz ſieht: Man ſchlägt keine Kinder ans Kreuz; noch lange Jahre hab' ich ihn. Sie jubelt über ſeinen Tod am Kreuz! Der Reiz, den das tragiſche Gefühl auf uns ausübt, beruht in ſeinem Doppelcharakter, beruht in ſeiner den Menſchen überſchauernden Seltſamkeit, in der verwirrenden Gegenſätzlichkeit, mit der es uns wie mit Fieberfröſteln durchdringt. Es lockt uns, wie der Abgrund uns lockt. Tragiſche Dinge haben weiter einen gewiſſen Formreiz. Tragik iſt eine Form wie das Epigramm — iſt ein antithetiſches Spiel, iſt das witzige Paradoxon, deſſen eingeborene Gegenſätze ſich nicht mehr im Scherz, ſondern, nun das Ganze in Lebensgröße verwandelt iſt, in blutigem Kampfe aufheben.

Das tragiſche Epigramm iſt überall da gegeben, wo die Bedingtheit hohen Wertes und ſeines Unterganges, ihr Zuſammengeſchmiedetſein, ihr Hervorgehen auseinander, ihr Beſtehen voreinander, ſichtbar hervorſpringt.

Soll das tragiſche Gefühl in uns erwachen, ſo iſt nötig, daß ein wertvoller Menſch gerade in ſeinem Wert Grund und Anlaß ſeines Unterganges trägt. In wertvollen Menſchen allein entſtehen Konflikte großer Lebensmächte; ſie beweiſen eben dadurch, daß ſolche Mächte, daß hohe Werte in ihnen leben. Allein wertvolle Menſchen können

in die großen Konflikte geraten. Und erſt in den großen Konflikten entſteht und bewährt ſich ihr Wert. Hier haben wir das tragiſche Epigramm. Was ſich oben als die notwendige Weſensſteigerung des Dramas darlegte, zeigt ſich unter dieſem Geſichtspunkt deutlich als die Tragödie. Wie aus dem ungebändigten Willenschaos mit Notwendigkeit einmal der ethiſche Charakter hervorgehen mußte, ſo mußte ſich das Drama notwendig einmal zur Tragödie ſteigern.

Wenn uns nicht zweifelhaft iſt, warum uns das Drama Genuß bietet, ſo braucht uns auch nicht zweifelhaft zu ſein, warum die Tragödie dies in erhöhtem Maße tut. Wir brauchen keine Grauſamkeitswolluſt und andere pſychologiſche Argumente zu Hilfe zu rufen. Wir genießen nicht den tragiſchen Untergang des Helden ſondern wir nehmen ihn hin als die notwendige Bedingung des erhöhten und geſteigerten Dramas, das ihm voranging. — Denn in der Tragödie iſt nicht nur die Wirklichkeit des Dramas geſteigert, ſondern ſeine weſentliche Form, die unerbittliche Vorwärtsbewegung. Sobald das Gefühl in uns wächſt, daß der Untergang des Helden kommen wird, erhöht nicht nur unſere Erregung die abwärtstreibende Bewegung des Bühnengeſchehens; dieſe Bewegung wird für unſer kritiſches Gefühl auch zwingender, unbeirrbarer.

Wir fühlen: der herandrohende Untergang des Helden verflicht die Motive, daß ſie keine Auslöſung finden, daß ſie — ſich ſtets erneuernd, ſich neu verbindend — in immer ängſtlichere Spannung einlenken müſſen. Er iſt der

gewaltigſte Beweger der Handlung, die er mit dem Magnetismus der Kataſtrophe vorwärtsreißt. Er wirkt aus der Zukunft in Gegenwart und Vergangenheit zurück. Er iſt ſchlechthin das Schickſal.

Die Bewegung der Tragödie liegt nicht nur in dem „Woher?" ſondern auch in dem „Wohin?". —

*

Das Drama läßt, in der Gegenwärtigkeit ſeines Werdens, den Zuſchauer eine zuſammengedrängte und ſtiliſiert-einfache Wiederholung des geiſtigen Schöpfungsvorgangs erleben. Hier ſcheint ſeine tiefſte Wirkung zu liegen. Wenn eine beſonders entſcheidende, aus dem Charakter oder dem Intellekt ſtammende, Replik erwartet wird und ſpannunglöſend fällt, dann erlebt der Zuſchauer die großen rhythmiſchen Begleitgefühle der ſchöpferiſchen Syntheſe.

*

Wohl ſtehen alle Szenen eines Dramas, äußerlich, in einem deutlichen Nacheinander; je bedingter ihre Folge iſt, umſo ſtärker iſt der Bau des Stückes. Bedeutſamer iſt das tiefe Nebeneinander aller Augenblicke einer Handlung. Es iſt in jedem Drama ein inneres Zurückrinnen vom Ende zum Anfang, ein ſich-Wiederholen, ein Beſtimmtwerden der Vergangenheit durch die Zukunft. Der Schöpferakt iſt: eine ganz gleichzeitige, drängende, unmitteilbare, faſt unfaßbare innere Fülle auseinanderlegen in den Konflikt der Erſcheinung.

*

Entwicklung und Kontraſt iſt die Formenzweiheit, in die ſich das eine Sein, als Werden erſcheinend, zerlegt. Der Kontraſt iſt als Widerſpruch ſchöpferiſch. — In Entwicklung und Kontraſt bekundet ſich die Kraft des Erſcheinungwerdens, die einzige Kraft der Welt. Dieſe Kraft ſetzt den Konflikt. Sie iſt es, die ſich im Drama ſymboliſiert.

Jede Entwicklung birgt den Kontraſt, jeder Kontraſt Entwicklung. Jeder Augenblick Entwicklung läßt Kraft in den latent heranreifenden Kontraſt einſtrömen. Es iſt wie ein Abſtoßen, deſſen Kraft auch dort weiterwirkt, wogegen ſich die Entwicklung abſtieß. Die Kraft, die ſich in der Entwicklung verzehrt, mehrt ſich — noch nur nach innen wirkend — ſtill im Kontraſt. So wandelt ſich das Verhältnis der gegneriſchen Kräfte bis zum Umſchlag. Die größte Summe dieſer Kräfte iſt in die Augenblicke zuſammengedrängt, in denen Gegenſätze im Gleichgewicht und durch ihr Gleichgewicht ſchweigend aneinander wachſen. Der Kampf, den ſie in ſich tragen und vorbereiten, wird fühlbar von Minute zu Minute dunkler, gewaltiger, vernichtender für beide Gegner.

*

In den dramatiſchen Dichtungen, die uns als groß und bedeutſam erſcheinen, iſt immer unſichtbares Leben unſerer Tiefe ſichtbare Handlung geworden. Dem großen dramatiſchen Dichter treten zum wenigſten die tragenden Geſtalten ſeiner Werke auf einer inneren Bühne auf, deren Vorſtellungen von der Außenwelt unabhängig ſind. Die

Phantaſie ſchöpft, wie Hebbel einmal wundervoll ſagt, aus derſelben Tiefe, aus der die Welt der Erſcheinungen ſelbſt hervorgeſtiegen iſt. Die Phantaſie lebt und nährt ſich von dunklen Erregungen, die in ihr ſcheinbar fremde Bilder und Geſtalten wachrufen. So kann uns jede feinſte Seelenregung, die lyriſch kaum mehr darſtellbar iſt, ſobald ſie von der Phantaſie aufgefangen und in ein charakteriſtiſches bildliches Geſchehen umgewandelt iſt, im Drama vermittelt werden. Gerade, daß wir mehr als nach außen, mit weckendem Blick in uns ſelbſt hinabſehen, das läßt uns Handlungen und Menſchen finden, die urwelt-geboren ſind, ganze Seinskraft haben.

Das Widergeben letzter ſeeliſcher Bewegungen, die nur mehr der höchſten Phantaſiekunſt, dem Drama, möglich ſind, muß Hebbel gemeint haben, wenn er wiederholt davon ſpricht, die Sache des Dramatikers ſei es, „ſein Inneres zu ſymboliſieren" oder „der Dichter könne nur ſeinen eigenſten Lebensprozeß geben". Das Wort „Lebensprozeß" weiſt darauf hin, daß er auf dieſe dunkelſten vitalen Regungen der Seele deutete, die das Weſen des Weltwandels an ſich tragen.

In dem dunklen Lebensprozeß durchſtrömt uns das Werden, das ewig gleiche unabläſſige Werden, das in großen rhythmiſchen Wellen Sterne dahinrollt wie das Blut in unſern Adern oder den Saft in der Pflanze. Hier hängen wir am innigſten mit dem All zuſammen, hier geht Weſen der Welt in uns ein: wie ein mächtiger, aus unbekannter Ferne kommender Strom, der ſeltſame Koſtbarkeiten in ſich birgt, rollt es durch die klare, kleine Welt

unſeres bewußten Alltags. Der dunkle Lebensſtrom tut ſich uns kund: in großen, ſcheinbar unvermittelt auftauchenden Spiegelbildern, die er in unſerer Phantaſie wachruft. In ihnen iſt ein Abglanz der Welt, aus der der Strom kommt, iſt Wahrheit, ſie ſind Symbole des Lebens, das wir in ſolchen Phantaſieſpiegelungen am tiefſten verſtehen.

Die Wirklichkeit gibt dem Künſtler kaum mehr als die Sprache, die er ſpricht, vielleicht nur die Buchſtaben, aus denen er Worte, Sätze, Satzgruppen fügt.

*

Alle, die ſich den großen Dramatiker ganz ohne Verhältnis zum Publikum denken, irren; ſie kennen ſeinen Organismus nicht, ſie wiſſen nicht, wie er die Kraft aller Teilnehmenden innerlich mit in ſein Werk zwingt und ſein Werk dadurch zur Welt ſteigert. Es mag ſein, daß die Künſtler, die weniger geſtaltend als rein offenbarend ſind, der Berührung mit verſtehendem Leben gar nicht bedürfen. Doch iſt es kaum zweifelhaft, daß, wenn ſie dieſen Kontakt hätten, ſie von ſelbſt ihre Intuitionen ſtärker geſtalten, ſie ſichtbarer, lebendiger machen würden. Die ihrem Weſen nach geſtaltende Kunſt, die Bühnenkunſt: der ſchöpferiſche dramatiſche Gedanke wie der Menſchen nachſchaffende Impuls im Schauſpieler, drängt mit aller Kraft hinaus ins Leben. Es iſt nicht zu leugnen: je gewaltiger, größer die Schar der Empfangenden iſt, je mehr und je ſtärkere Gegenſätze ſie in ſich trägt, um ſo größer, um ſo allähnlicher wird die Kunſt ſein, die mit ihr die Verbindung

findet. Es iſt kein Zufall, daß die größten dramatiſchen Werke in Zeiten geboren wurden, in denen die Bühne die engſte Berührung mit dem ganzen Volke hatte: in Griechenland zu Zeiten des Sophokles, in England zu Zeiten Shakeſpeares. Ebenſowenig iſt es ein Zufall, daß alle Zeiten, die dieſer Berührung entbehrten, die ſubjektiven, weniger vom allgemeinen Leben durchpulſten — man könnte ſagen: die Ichdramen hervorbrachten.

*

Zum Bau des Dramas

Wie es keine „poetiſche Lizenz" gibt, ſo gibt es nicht verſchiedene Auffaſſungen eines Stoffes für den Dramatiker, ſondern nur: die volle Erfüllung aller unabweisbaren Forderungen, die der Stoff ſtellt.

*

Abſtufung. Wir leben im Drama mit: im Helden und den wenigen in der Mitte, nah dem Konfliktspunkt, ſtehenden Figuren. Die Taten, Gefühle, Gedanken, Reaktionen des Helden und dieſer wenigen müſſen uns verwandt ſein: ſie ſtehen mit jedem Schritt unter unſerer eindringlichſten Gefühlskritik. Das ſtuft ſich ab; und im Hintergrunde der Handlung beginnen für unſer Gefühl ſchon die Kuliſſen, die wir einfach hinnehmen, mögen ſie ſehr täuſchend gemalt ſein oder nicht. Schiebungen und Veränderungen, ſelbſt, wenn ſie für die eigentliche Hand-

lung bedeutſam ſind, werden in einer gewiſſen Entfernung von den Hauptgeſtalten ſchon als gegeben und berechtigt empfunden, wenn ſie einfach wahrſcheinlich ſind oder auch nur im Bereich der beſonderen Möglichkeiten der Umgebung liegen. Was dem Helden vom Gegenſpiel oder durch die ſchickſalhafte Fügung der Handlung geſchieht, wird als Zwang erlebt; was er ſelbſt tut, zunächſt nicht. Deshalb: wenn dem Helden ein Ungewöhnliches zuſtößt, das im Stück nicht genügend vorbereitet iſt, aber die Reaktion des Helden hält unſerer eindringlichſten Gefühlskritik ſtand, ſo iſt das Ergebnis weſentlich günſtiger, als wenn er auf gut Vorbereitetes falſch reagiert. — Die Expoſition teilt ſich: ſie geht in den ſtarken Mittelſtrom der Handlung über, aber ſie löſt ſich nicht ganz in ihn auf; es geht auch ein Bleibendes (oder ein ſich-Entwickelndes) aus ihr hervor, das Expoſitionscharakter, d. h. aufgabeſtellenden Charakter behält, das die Handlung umſchließt und immer wieder bedingt. Faſt überall läßt ſich die feine Grenze zwiſchen dem eigentlichen, körperhaften, ſtark erlebten Drama und der als gegeben hingenommenen Fortführung der Expoſition, der Aufgabe, auffinden. Im „Hamlet" z. B. iſt faſt alles außer Hamlet ſelbſt nur Aufgabe, nur Möglichkeit, nur Problem. Erſt Hamlets Reaktion wird Wirklichkeit. — Der Spielraum, in wechem Stil, mit welchem Maß von Gegenſtändlichkeit, Dramatik, Steigerung die Aufgabe gegeben wird, iſt größer als der ziemlich umſchränkte, in welchem ſich das Drama ſelbſt zu halten hat.

*

Die drei Einheiten. Das Epiſche im Drama iſt am verwerflichſten, wo es eine neue, vor dem Zuſchauer aufgehende Situation erklären muß. Wenn die Handlung nach einem Vorhangfall nicht unmittelbar an das Vorangegangene anknüpft, darf nur ein Stück ſelbſtverſtändlicher Entwicklung überſchlagen worden ſein, die der Zuſchauer ſchon kommen ſah, ehe der Vorhang fiel, in die ſich die neue Situation ſofort, nach wenigen Worten, deutlich einreiht. — Wo willkürliche Schiebungen zwiſchen Szenen liegen, bleibt dem Dramatiker nur der üble Ausweg epiſcher Erklärung. Die Folge iſt ein Loslaſſen der dramatiſchen Spannung, die der Zuſchauer neu anknüpfen muß: an ſolchen Stellen der Handlung wird ſtets der Gewinn der vorangegangenen Steigerungen verloren. In den alten umſtrittenen drei Einheiten kann ich nichts anderes ſehen als ein Verlangen nach deutlich zuſammenhängender Handlung ohne ſpannungzerreißende epiſche Unterbrechungen. In dieſem Sinne haben ſie hohe Berechtigung; wenn die Kunſt des Dichters auch freilich jeder Szene eine ſo deutliche Endrichtung auf eine räumlich und zeitlich nicht unmittelbar anſchließende Phaſe des Vorgangs geben kann, daß durch Einheit der Handlung die Einheit von Zeit und Raum erſetzt wird. Die Eindrucksfähigkeit für Umgebung und zeitliche Bedingtheit der dramatiſchen Situation iſt indeſſen beim Zuſchauer nur im Anfang vorhanden und nimmt mit Beginn der Handlungsentwicklung ſchnell ab, ſo daß der Dichter gezwungen iſt, trotz einiger Freiheit in der Ausdehnung, nur eine zeitliche und räumliche Situation hinzuſtellen, und ſie nur

ſparſam, in ihren die Handlung beſtimmenden Faktoren, wandeln darf.

*

Alles iſt im Drama auch ohne ausdrückliche Motivierung und Vorbereitung möglich, was wie Schickſal empfunden wird, was den ſonderbar packenden Charakter beſtimmter perſönlicher Züge im unbeſtimmten, unperſönlichen Kräftechaos hat — wie, ſich für Augenblicke geſtaltende, Umriſſe eines Kopfes, einer Hand in treibendem Gewölk. Der Dramatiker wird ein ſchlechter Dichter ſein, wenn das Schickſal nicht mitten in jedem ſeiner Werke ſteht.

*

Die Tragödie zeigt, wie das Schickſal ſich ſichtbar einflicht in ein Leben. Sie bildet den Strom eines Lebens erſt von da ab nach, wo die ſchnellere, haſtigere Bewegung ankündigt, daß er ſich dem Falle nähert. — Jede Form in der Welt geht ihrem Untergange, ihrem Tode entgegen, ihrer Verwandlung. Dies Entgegengehen iſt die unerbittlichſte Bewegung, unerbittlich ſelbſt dort, wo ſie nur den gleichmäßigen Schritt der Zeit hat. Am packendſten und erſchütterndſten, wo ſie ſich hier in den Geſchehniſſen grotesk zu beſchleunigen ſcheint, während dort die längſt vergangenen erſten Stadien der Bewegung, auf dem Strom der Handlung zurückgeſpiegelt, ſcheinbar erhalten werden.

*

Spiel und Gegenspiel müssen in naturnotwendiger Verbindung stehen, im letzten Grund aus einer Wurzel stammen.

*

Das Dekorative hat in der Tragödie die Aufgabe, die über den Einzelfall hinaushebende allgemeine Wirkung zu steigern. Es erzeugt überpersönliche Stimmung.

Realismus, Psychologie, Logik des äußeren Geschehens halten im Zufälligen fest, in dem Durcheinander der Erscheinungen. Das Dekorative löst sich davon, es wirkt symbolisch und musikalisch. — Es verhüllt dem Zuschauer das Gleichnis des Vergänglichen, um ihn das gestaltlose Hinüberfluten der Empfindung ins All fühlen zu lassen. Darum hat das Dekorative seinen Platz nur in der sinkenden Handlung. Es darf nur die letzte, tiefste Wirkung des Ausgangs vorbereiten.

*

Die Konzentrierung und Abkürzung der Vorgänge kann in der erzählenden Kunst beliebig ausgedehnt werden. Im Drama ist das Maß der vereinheitlichenden Zusammenziehung beschränkt. Trotzdem alles auf das Wesentliche, fast Abstrakte, zurückgeführt werden muß, darf doch das Bühnengeschehen den Schein des wirklichen Vorgangs nicht verlieren.

*

Ebenso wichtig wie die sachliche Vorbereitung ist die Stimmungsvorbereitung. Jene wirft ein Bestimmtes in

den Kreis der Möglichkeiten, läßt es erwartet werden und beim Eintreten raſch Eindrucksſtärke gewinnen. Die Stimmungsvorbereitung iſt allgemein, ſteht zu dem Kommenden nur im Verhältnis eines vorbereitenden Tones, einer vorbereitenden Farbe. In ihr vollzieht ſich das eigentlich künſtleriſche Werden der Handlung.

*

Das organiſche Werden, das gegenſeitige Sichbedingen der Motive und Geſtalten erzeugt unter ihnen oft einen gewiſſen Parallelismus. Er hat indeſſen nur dann künſtleriſche Berechtigung, wenn mit ihm das größte dramatiſche Wirkungsmittel, der Kontraſt, eindrucksvoller gemacht wird, wenn der Kontraſt durch ihn Hintergrund bekommt, vor dem er ſich deutlicher abhebt.

*

Betrachtende Züge ſind im Drama ſelten, aber immerhin gelegentlich einmal, möglich. Beſchauliche Züge nie. Sie hängen ſich wie Gewichte an den Schritt der Charaktere.

*

Von den Charakterzügen eines Menſchen treten nur die ganz großen, elementaren, unveränderlichen dramatiſch wirkſam in Handlung. Nur die, auf denen die Wahlverwandtſchaft des Charakters mit ſeinem Schickſal beruht. Nichts aber aus der Atmoſphäre der Perſönlichkeit, in der alles Pſychologiſche ſeinen Platz hat.

*

Alles Pſychologiſche iſt im Drama nur wie eine Farbe an einem Bau. Der Bau muß feſt und ſicher ſtehn auch ohne dieſe Farbe.

*

Ein Drama großen Stils ſpielt mit Vorteil in entlegener oder phantaſtiſcher Zeit. Der Zuſchauer wird nicht fortwährend an ſich und ſeine kleinliche Alltagsumgebung erinnert. Er erlebt alles nicht pſychologiſch, kleinlich, ſondern größer, ferner, vom Zufälligen entkleideter, künſtleriſcher. Dieſe Entpſychologiſierung des Dramas iſt in jeder pſychologiſch geſchulten, pſychologiſch denkenden Zeit beſonders notwendig.

*

Die Geſtalten leben im Drama nur mit dem Leben, das ihnen aus dem Leben der großen Form, dem Rhythmus, einfließt. Von dort empfangen ſie es, dorthin geben ſie es ab. Sobald die Bewegung nachläßt, werden ſie ſchwer, wenn ſie aufhört und in Stagnation übergeht, ſinken ſie leblos um. Sie erhalten nur von der Bewegung den Schein des Lebens. Deshalb wird eine Geſtalt greifbar allein aus ſolchen Zügen und Eigenſchaften, die der Bewegung, dem Ganzen der bewegten Form, dienen.

*

Ein Motiv, das ſeine dramatiſche Kraft nicht verlieren ſoll, muß von Zeit zu Zeit unterſinken und ſeiner ſtillen Entwicklung überlaſſen werden. Nicht nur, um für den Eindruck neue Friſche zu gewinnen. Wir verlangen die

Gewähr, daß jeder Beweggrund Zeit findet, ins dunkle Innerſte der Charaktere hinabzuſinken, unterhalb des Intellekts Wurzel zu faſſen. Nur was ſich in die feſten, ſtändigen, grundlegenden Charakterzüge eingrub, vermag die Architektur der Tragödie zu ſtützen.

*

Aktivität und Paſſivität. Von Aktivität und Paſſivität dramatiſcher Geſtalten ſpricht man fälſchlich, wenn man ihre menſchlichen Charaktere, gewiſſermaßen: die Modelle im Leben, kennzeichnen will. Aktivität und Paſſivität bezeichnet lediglich die Art, wie die Geſtalt geführt iſt. Die Paſſivität des Helden, als Vorwurf insbeſondere, gründet ſich nie auf deſſen Charakter, ſondern lediglich auf Fehler der dramatiſchen Geſtaltung. Man wird einem Maler nicht im Ernſt vorwerfen, der Salat auf ſeinem Stilleben ſei nicht friſch; ſondern man wird ſagen: er iſt ſchlecht gemalt. Die tragenden Geſtalten eines Dramas dürfen nur zu wichtigen Aktionen oder Reaktionen auf der Bühne ſein, wenn einmal ihr Weſen kurz exponiert iſt. Nicht um anzuhören oder Entwicklungen beizuwohnen, ſolange ſie nicht von drängender Bedeutung werden. Erſt, wenn die Dinge für den Helden beſtimmend werden und Handeln von ihm fordern, ſoll er die Bühne betreten! Aus einer richtigen Sparſamkeit dieſer Art kann eine als Menſch im Weſen paſſive Natur als eine dramatiſch durchaus aktive Potenz erſcheinen, während, falſch geführt, ein ganz aktiver Charakter auf der Bühne paſſiv wirken kann.

*

Pſychologiſche Richtigkeit eines Motivs iſt für die Bühnenwirkung zunächſt ganz belanglos; ſie erzeugt im Zuſchauer kaum mehr als ein halb wiſſenſchaftliches Beiſtimmen, eine bejahende Kritik der Erfahrung. Wirkungsvoller ſchon iſt ein Motiv, das ein lebhaftes Wollen in ſich birgt; es erzeugt Anteilnahme. Aber nur das Motiv, das einen Konflikt bringt, erregt und ſpannt.

*

Die Abſtufung vom Licht zum Halbhellen und zum Schatten, vom Weſentlichen zum Nebenſächlichen, geſchieht im Drama nicht durch verſchiedene räumliche Ausdehnung, durch ſchwächere oder ſtärkere Betonung der Beweggründe, ſondern nur durch das Maß an Konflikt, an dramatiſcher Bewegung, mit dem ein Motiv, ein menſchliches Verhältnis gegeben wird.

*

Im Konflikt zweier Motive muß das endgültig ſiegende Motiv grundlegender ſein, d. h. techniſch: früher angelegt und vorbereitet ſein als das zu beſiegende.

*

Der Konflikt. Der Konflikt bedingt kein langes, bewußtes Schwanken ſondern ein ſchweres Handeln, das unter dem Gefühlsdruck des Konfliktes ſteht wie unter einem Gewohnheit werdenden Dauerſchmerz; ein Handeln, das ſchwer beginnt und ſchwer ſich vollzieht.

Unſer Schwanken iſt faſt immer ein intellektuelles Schwanken, ein Abwägen, was zu tun das Klügere iſt.

In den Willenskonflikten der Tragödie hat der Intellekt keine Entscheidung abzugeben; die tiefste Artung der Persönlichkeit allein entscheidet. Wir müssen vom ersten Augenblick an fühlen, welche Seite der Wagschale sich neigen wird. Das Zweifeln des tragischen Helden ist kein Hin- und Herschwanken, sondern ein in Qualen vor sich gehendes Wachsen des siegenden Willens über den unterdrückten. Der zunächst in zerrissenen Gefühlen lebende Konflikt muß in eine klare einfache Entschlußfrage münden, die das Positive, Notwendige deutlich als Forderung enthält und in fast allen Fällen lediglich die Wahl stellt zwischen Tun oder Unterlassen eines ganz bestimmten Schrittes.

*

Wenn die konfliktbedingende Situation an eine intellektuelle Minderwertigkeit des Helden geknüpft ist, sie als notwendig voraussetzt, wie im „Erbförster", so entsteht keine Tragödie. Denn es besteht dann keine absolute tragische Auswegslosigkeit Ein wenig mehr Intellekt würde sofort den Ausweg finden. Der Intellekt des Zuschauers findet diesen Ausweg und schützt den Zuschauer vor tragischen Gefühlen. Das Ganze bleibt ein trauriger Einzelfall, keine typische menschliche Tragödie.

*

Mehrere neuere Dichter, von ganz verschiedener literarischer Abkunft, haben von einem direkten unterirdischen Dialog der Seelen als dem eigentlichsten und bedeutungs-

vollſten Schauplatz des Dramas, gleichſam einer vierten Dimenſion, geſprochen. Dieſer Dialog, der um die Wurzeln der Dinge flüſtert, führt in Stufen hinab zu dem tief unter dem Schein des Bühnengeſchehens arbeitenden wirklichen Kampf großer Lebensmächte.

*

Kluge, aber unkünſtleriſch veranlagte Menſchen machen an Kunſtwerken oft treffende Beobachtungen, deren Richtigkeit ſelbſt noch durch ihre falſchen Auslegungen ſichtbar bleibt. Einer der Einwände mit denen der realiſtiſche Shakeſpearekritiker in den ſechziger Jahren die Gottähnlichkeit des Hamletdichters anzweifelte, ſcheint mehr vom Weſen ſhakeſpeariſchen Schaffens zu erkennen, als manche Schriften der überzeugteſten Shakeſpearianer. Shakeſpeare hat, nach Rümelin, nicht auf Grund eines zuſammenhängenden einheitlichen Planes geſchaffen; der ſei ihm vielmehr etwas Sekundäres geweſen. Das Primäre ſeien bei ihm in ſich geſchloſſene, wirkungsvolle Einzelſzenen, Einzelakte, die er erſt dann — oft notdürftig — zu einem Ganzen zuſammengefügt habe. Dieſe Zuſammenfügung hat Shakeſpeare ſelbſtverſtändlich nicht gemacht: ſie iſt einfach das fortwährende Lebensergebnis der zuſammen- und umfaſſenden Perſönlichkeit des Dichters. In dieſem Punkte iſt die Beobachtung bereits durch die Auslegung, die das Ganze zum Tadel wenden wollte, getrübt. Aber die hier behauptete Tatſache, daß Shakeſpeare von der kleineren, ſich ihm unmittelbar und überſichtlich ankündigenden Einheit aus-

ging und zur größeren fortſchritt, iſt mit ihren Konſequenzen ſicher einer der wichtigſten Züge bei ihm, die uns berechtigen zu ſagen: er ſchuf wie das Leben, wie die Natur. An jeden dichteriſchen Einzelmoment verliert ſich Shakeſpeare ſolange, bis er in ſeinem Blick reif geworden iſt, d. h. ſowohl fruchtbar wurde, als auch im ganzen aufgeht — wie das Leben. Und den Organismus eines dichteriſchen Ganzen baut er nicht aus Nur-Teilen auf, ſondern aus kleineren Organismen, die in ſich das eigene Leben und das Leben des Ganzen tragen, gewiſſermaßen aus Zellen — wie die Natur. Darauf beruht Shakeſpeares unendliche Fülle, daß jeder Moment in ſich ſelbſtändig iſt und frei dennoch dem Ganzen dient, daß jeder Moment die Handlung weiterleitet und auch unſer Gefühl mit ſeiner kleineren Einheit die umfaſſendere ahnen läßt. Dadurch werden wir bei Shakeſpeare zur unmittelbaren Aufnahme einer Geſamtheit befähigt, die das einfach Erfaßbare ſonſt weit überſteigen würde.

*

Das Drama ſollte den Darſteller zwingen, richtig zu ſpielen. Es genügt nicht, daß es ihm alles zur richtigen Auffaſſung ſeiner Rolle an die Hand gibt. Das Stück muß ihn in ſeinen Zwang nehmen, ihn in die Situation hineinreißen, in der er nur einen Weg hat.

*

Das Manuſkript. Beim Transponieren eines Stückes aus dem zweidimenſionalen Raum des Manu-

ſkripts in den dreidimenſionalen der Bühne findet wahrhaft eine Durchtränkung mit Raum ſtatt. Es iſt vielleicht das einzige ſichere Kennzeichen eines Dramas, daß es dieſen Raum mit ſeeliſchem Leben erfüllt. Wenn auf der Bühne der Eindruck der Leere nicht aufkommen ſoll, muß ſich die Fülle im Manuſkript drängen und ſtoßen.

Ballade und Drama

Das Weſen der Ballade iſt Vortrag. Das bedingt ihre Stoffe, ihre Farbe und Geſtaltung, Form und Sprache. Der Zweck, vor mehreren vorgetragen zu werden, gibt ihr gewiſſe künſtleriſche Geſetze, wie ſie alle die Kunſtformen entbehren, deren Weſen nicht eine beſtimmte Art der Wiedergabe und des Aufgenommenwerdens bevorzugt, das heißt: zur Bedingung der größtmöglichen Wirkung macht. Der Eindruck kürzerer, in ſich geſchloſſener, ſtark unter dem Willen der dargeſtellten Geſtalten ſtehender Stücke des Epos wird unter dem Vortrage mächtiger, mitreißender geworden ſein, als es das Epos ſonſt zu ſein pflegt; der Vortragende — und in ihm gewiß häufig der Dichter — wird in ſeiner eigenen Ergriffenheit bei allen ſolchen lebens- und willensvolleren Stellen ſofort neue Möglichkeiten der Wiedergabe, der ſchauſpieleriſchen Verkörperung der Gegenſätze in ſeinem Vortrag gefühlt und genutzt haben. In ähnlicher Weiſe muß der Sänger des Volksliedes da, wo nicht reines ſelbſtgenugſames oder entſagendes Gefühl, ſondern Gefühl, das ſich zum Willen, zur Tat verdichtet, das in Gegenſätzen, in

Wechſelrede ſich entlädt, ſeine dichteriſche Anregung war, zu einer mehr als lyriſchen Wirkung aufgeſtiegen ſein. Tritt ſtarkes Gefühl ins Epos ein, ſo muß es ſich, um mit der gegenſtändlichen epiſchen Welt in organiſche Verbindung zu kommen, in Willen umformen. Verdichtet ſich das lyriſche Gefühl des Liedes zum Willen, ſo fordert es gegenſtändliche Welt zur Betätigung. Epos wie Lyrik verlieren ihren eigentlichen Charakter dabei und nehmen gemeinſame dramatiſche Züge an. An dieſer Stelle der Entwicklung ſteht die Ballade. So wie ſie ſich als Form herauszugeſtalten begann, war für ſie der Vortrag vor vielen Zuhörern mehr als ein Notbehelf: er erſt ermöglichte ihre höchſte Wirkung, die dramatiſche, ſowohl in der ſchauſpieleriſch durchlebten Wiedergabe durch den Vortragenden als auch in der wachſenden Steigerung, wie ſie alle Willenskunſt vor einer größeren Zuhörermenge erfährt. Das beſtimmende Ergebnis iſt ein zweifaches: die Ballade hat ihre höchſte Wirkung beim Vortrag vor mehreren, und die höchſte Wirkung der, ehe es ein eigentliches Drama gab, vorhandenen Dichtungsformen hat beim Vortrag vor mehreren die Ballade. Das heißt: die Ballade iſt eine Vorſtufe des Dramas.

Die Ballade iſt nordiſch-germaniſchen Urſprungs. Sie ſenkte ihre Wurzeln einerſeits ins Volkslied, das ſtets viele gegenſtändliche Elemente enthielt und auch ſchon die übergangsloſe Kürze und Prägnanz dramatiſch ergreifender Wirkung hatte; auch ſtofflich zeigen eine Reihe von Balladen die größte Verwandtſchaft mit dem Volkslied. Andererſeits wurzelt die Ballade im Epos. Noch bis in

die neueſte Zeit iſt dieſe Zweiheit des Urſprungs in Kunſtballaden zu fühlen. Wo die Ballade Stoffe der Heldenſage behandelt, iſt ſie faſt immer epiſcher, breiter, zuſammenhängender. Liebesballaden und alle die balladenhaften Gedichte, in denen allgemeines Erleben Geſtalt wird, geben meiſt nur die äußeren Geſchehniſſe an ein paar charakteriſtiſchen Wendepunkten und laſſen die inneren Vorgänge erraten.

Das Weſen der Ballade wird am klarſten, wenn wir ſie mit dem Epos vergleichen. Auch das Epos war zum Vortrag beſtimmt; aber es war nur zufällig an den Vortrag gebunden. Es hat keine in dem Maße feſten Geſetze wie die Ballade, keine in demſelben Sinne eindeutige künſtleriſche Wirkung. Es iſt geſchichtlich eine merkwürdige Tatſache feſtgeſtellt. Die großen alten Heldengeſänge machten mehrfach große Umfangswandlungen durch. Sie waren im neunten und zehnten Jahrhundert zuſammengeſchrumpft, im zwölften und dreizehnten gediehen ſie wieder zur epiſchen Breite, um im vierzehnten Jahrhundert eine ganz auffallende Wandlung nach der Kürze hin durchzumachen. Der Stoff des „Herzog Ernſt“ ſank auf ein Sechſtel, ja ein Zehntel der älteren Faſſung zuſammen. Die frühere Bearbeitung war in Reimpaaren geſchrieben. Es iſt bedeutſam, daß gleichzeitig mit der Verringerung des Umfangs die der Ballade eigentümliche Strophenform eintritt. Es mag die Ausbreitung des Volksliedes — für dieſe Zeit ſind kurze Lieder ſehr gebräuchlich geweſen — auf die Umformung des Epos eingewirkt haben. Der äſthetiſche Tatbeſtand, den wir hier vorliegen haben, iſt der

einer außerordentlichen Vertiefung der epiſchen Kunſt. Das Epos rechnete auf die intellektuelle Spannung. Seine Wirkung beruht zum Teil in dem neugierigen Intereſſe: wie wird es weitergehen? Eine Wirkung, die notwendig auf den, der das vorgetragene Epos kennt, nur ſehr gering ſein kann. Einen Beweis dafür, daß die epiſchen Sänger dies ſelbſt empfanden, bietet die Tatſache, daß in vielen Heldengedichten immer neue abenteuerliche Zwiſchenſtücke eingeflochten wurden, woraus ſich jene oben erwähnten Umfangserweiterungen ergaben. Im Gegenſatz zu der intellektuellen Spannung auf die Geſchehniſſe, die eine nicht allzugroße Reihe wiederkehrender Fabelmotive immer anwandte und erſchöpfte, war die Wirkung des Liedes eine gefühlsmäßig-muſikaliſche. Wenn wir die Wirkung auf den Zuhörer anſehen, finden wir auch hier in der Ballade das Drama. Sie ſetzte weder das rein epiſche Intereſſe voraus noch rein lyriſches Mitſchwingen. Sie wandte ſich an keine intellektuelle Spannung, ſondern an eine Gemütsſpannung, ſie erregt das Innere der Hörer bis zum Willen, zum betrachtenden Willen, vor dem — ja: in dem — ſich auch das Drama abſpielt und für den das Wiſſen um die vorgeführte Handlung ganz gleichgültig iſt, da er nach einer Auslöſung der angeſpannten und fortwährend in Spannung gehaltenen Gefühle verlangt.

Die dramatiſche Form hat höchſten Formwert: größte Mannigfaltigkeit, die, vom Willen durchtränkt, zur Einheit zuſammenſchließt. Das Epos wie die Lyrik haben einen geringeren Formwert; das Epos entbehrt im höchſten

künſtleriſchen Sinn der Einheit, das Lied der Mannigfaltigkeit. Die Ballade erweitert das Lied zu größerer Fülle, ohne die Einheit aufzugeben. Sie iſt eine Vorſtufe des Dramas auch in dem Sinne: des höchſten dichteriſchen Formwertes.

Es iſt anzunehmen, das der Vortragende Balladen ſtark dramatiſch wiedergab und die Worte mit lebhafter Mimik begleitete. Das breite Epos verlangte ſchon rein phyſiſch einen weſentlich ruhigeren Vortrag.

Das Drama hat einen Kampf darzuſtellen, ſtarke Gegenſätze herauszuarbeiten und zu einem endgültigen, entſcheidenden, entwicklungsloſen, für alle Zeit eindeutigen Ergebnis zu führen. Dieſer ſtrengſten künſtleriſchen Forderung genügt nur die Tragödie. Nur der Untergang des Helden iſt eindeutig, unwiderruflich. Aber das Drama hat dieſe höchſte und ſtrengſte Form nicht immer erfüllt. Es begnügt ſich oft, die Zuſchauer, ſtatt mit einem unabänderlichen Ergebnis, mit einem Gefühl, einer Frage, vielleicht ſogar einer Lehre zu entlaſſen. Es vergißt ſogar ſeine Aufgabe, einen Kampf zu geben, gelegentlich über Stimmungs- oder Seelenſchilderung und gibt nur einen ſchwachen Notbehelf für den Kampf: Entwicklung und Wandlung. Wie das Drama ſelbſt irrt auch die Ballade häufig von ihrer dramatiſchen Aufgabe ab, nähert ſich hier der rein gefühlsmäßigen Wiedergabe eines Zuſtandes, dort der breiten Kleinſchilderung. Der Sprachgebrauch erlaubt keine ganz ſcharfe Trennung; zumal die Abweichungen von der Urform bei der Ballade — infolge ihrer Kürze und der epiſchen Beſtandteile in ihr — nicht ſo

ſchwere Verfehlungen bedeuten wie beim eigentlichen Drama.

In jedem Ding iſt ein Streben, ſeine gerade ihm gemäße, beſondere höchſte Aufgabe zu erfüllen. So ſtrebt die große künſtleriſche Form — ſie erkannten wir in der Ballade — immer danach, die menſchlichen Inhalte aufzunehmen und in ſich zu geſtalten, die die niederen Formen nicht zu umſchließen vermögen: alle die erhaben-tragiſchen Gefühle, ſchmerzvolles Schickſalsleid; das Große, Mächtige und ſeinen Untergang. Auch hier iſt die Beziehung zum Drama deutlich. In der Ballade überwiegt düſterer tragiſcher Geiſt nicht nur, weil ſie aus dem düſteren nebligen Norden ſtammt. Die Tragik der Ballade iſt freilich von der des Dramas inſofern geſchieden, als ſie nicht immer, ſogar: nicht häufig, das deutlich erkennbare tragiſche Epigramm: die Zuſammenſchweißung und gegenſeitige Bedingtheit eines Wertvollen mit dem Untergange ſeines Trägers, enthält, ſondern mehr eine tragiſche Lebensanſchauung verkörpert, das dunkle Grundgefühl: ringsum ſind düſtere, feindliche Mächte tätig, die Menſchen zu ſchädigen, zu vernichten, all ihr Tun in ſchlimme Bahn zu lenken. Auch der ganz alltägliche Menſch kann in der Ballade tragiſch werden. Hier liegt ein weſentlicher Unterſchied zum Drama.

Die Geſtaltung, die der Stoff annimmt, wenn er zur Ballade wird, iſt eine ſzeniſche. Oftmals iſt es gelungen, den Stoff in einer prägnanten Szene zu bewältigen. Mehrere Szenen ſind häufiger. Manche ältere Ballade reiht ſogar ſehr viele einzelne Szenen, die indeſſen jede

für ſich deutlich umgrenzt ſind, aneinander. Spätere teilen die Ballade oft in zwei, drei größere Abteilungen, die je eine Szene umfaſſen. Die in ſich dramatiſchen Szenen ſtehen häufig in einem epiſchen, nicht-dramatiſchen Verhältnis zueinander, das heißt: die ſpätere ergibt ſich nicht ganz mit notwendiger Folge aus der früheren, ein gewiſſes Belieben des Dichters bleibt fühlbar. Zwiſchen die Szenen ſind oft epiſche Bindeglieder eingeſchoben. Die ſzeniſche Geſtaltung aber iſt durchgehends erkennbar. Aus ihr ergibt ſich die weitgehende Anwendung der Wechſelrede, die für das Drama in der Ballade kennzeichnend iſt.

Der Bau der guten Ballade iſt ſtets ſtrophiſch. Die Geſchloſſenheit der Strophe verhindert die der Balladenwirkung feindliche Breite, ſie befördert die Prägnanz, die übergangsloſe Aneinanderfügung wichtiger Wendepunkte. Sie zerbricht mit der lyriſchen Form den bei fortlaufender Erzählung möglichen epiſchen Fluß. Sie bildet kleine, verhältnismäßig wenige, klare Einheiten, aus denen ſich das Ganze überſichtlich aufbaut. Sie enthält in der guten Ballade ſtets eine in ſich abgeſchloſſene entſcheidende Station, oft eine ganze Szene. Der ſtrophiſche Charakter wird noch durch den Kehrreim ſtärker betont. Gerade er iſt ein weſentlich dramatiſches Mittel; denn er wandelt ſeine Bedeutung mit dem Inhalt der Strophen, die er abſchließt, während die Worte die gleichen ſind: ſo kontraſtiert er ſtark und deutlich, indem er durch das Wort die Erinnerung an die früheren Stationen wachruft, durch die Bedeutung die gegenwärtige Station ihnen gegenüber-

ſtellt, die einzelnen Stufen der Handlung. Er nimmt während des Vortrags zu an dunkler Tiefe und Schwere. Er iſt gewiſſermaßen der Gradmeſſer für das innere Fortſchreiten der Ballade und war ſicherlich die Stelle, an welcher der Vortragende mit ganzer mimiſcher Kunſt den dramatiſchen Gehalt des Momentes zum Ausdruck bringen mußte.

Die künſtleriſch-organiſche Beziehung zwiſchen Ballade und Drama, die ſich durch eine Ähnlichkeit der Wirkung in unſerem äſthetiſchen Eindruck immer wieder kund tut, muß als eine Entwicklungsverwandtſchaft verſtanden werden. Wir haben heute Ballade und Drama nebeneinander. Wäre das Drama unmittelbar aus der Ballade hervorgegangen, ſo würde es ſie aufgeſogen, in ſein eigenes Werden aufgelöſt haben. Die Ballade hat aber raſcher und alſo unvollkommener das Ziel erreicht, das durch dichteriſche Geſtaltung von Konflikten gewonnen werden konnte, und iſt deshalb heute in ihrer Entwicklung ſo abgeſchloſſen, wie es irgendeine höhere Tierart, die ſich ihren beſonderen Lebensbedingungen raſch und völlig anpaßte und in dieſer frühen Anpaſſung erſtarrte, im Vergleich zum Menſchen und ſeinen Entwicklungsmöglichkeiten iſt. Das Drama, das viel umfaſſender begann und viel langſamer ſeine Aufgabe bewältigte, ſteht noch heute in voller Entwicklung. Wir können für Ballade und Drama annehmen: einen gemeinſamen Ausgangspunkt und eine Strecke Weges, die ſie — noch ganz ineinander exiſtierend und beruhend — gemeinſam wanderten. Dieſe zurückliegende Artverwandtſchaft tritt in einzelnen Beiſpielen

mit zwingenden Ähnlichkeiten plötzlich wieder ganz deutlich hervor. Lear und Macbeth klingen in uns wie mächtige wortkarge Balladen nach; und die Ballade von Edward, der auf Geheiß ſeiner Mutter ſeinen Vater tötete, wächſt vor unſerem Blick auf zu einem Drama von der Tragik des Oreſtesſtoffes.

Das Fünfkönigsdrama und seine Uraufführung

Am 28. November 1797 schrieb Schiller aus Jena an Goethe über den Hauptteil der Shakespeareschen Königsdramen: „Der Mühe wäre es wahrhaftig wert, diese Suite von acht Stücken, mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu bearbeiten. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden." Schiller arbeitete damals am Wallenstein. Goethe antwortete am nächsten Tage zustimmend und sprach die Hoffnung aus, daß Schiller selbst diese Arbeit, wenn er sich durch den Wallenstein „recht in Übung gesetzt" haben würde, ausführen möchte. Aber mehr als ein offenes Ohr: eine tätige, ausführende Hand, fanden diese nach Weimar gerichteten Worte dort erst fast siebzig Jahre später, als Dingelstedt weimarischer Hoftheaterintendant war. Wir werden langsam zu einer immer höheren Schätzung der theatralischen Arbeit Dingelstedts kommen, in demselben Maße, in dem wir die Größe des von ihm sehr geförderten Hebbel erkennen, und im Gegensatz zu dem trockenen Laube, dem freilich seine Verdienste um Grill-

parzer unvergeſſen ſein ſollen, ſelbſt wenn ſie nicht ganz reinen Motiven entſprangen. — Zur Jubiläumsfeier 1864 bereitete Dingelſtedt die Aufführung des ganzen Zyklus vor; ſchon 1863 (27.—30. Dezember) wurde der erſte Teil von Richard II. bis zu Heinrich V. geſchloſſen aufgeführt. Es ſcheint, daß dieſe künſtleriſche Tat nicht gleich überall Verſtändnis fand. Als die Jubiläumsaufführung am 23. April 1864 mit Richard II. begann, wurden ſogleich Stimmen laut, die den „König Johann" vermißten. Es wurde damals nicht die einzig richtige Antwort gegeben: daß der König Johann mit dieſer Aufführung nicht das geringſte zu tun habe. Der Kritiker des Shakeſpearejahrbuchs tröſtete ſich mit der Annahme: man ließe den König Johann der Steigerung wegen fort. Die Anſicht ſchien zu herrſchen, daß es ſich hier um einen Zyklus hiſtoriſcher Dramen desſelben Dichters handle; vielleicht dachten die Fragenden nicht einmal daran, daß die acht Stücke, die man vorführen wollte, zufällig zeitlich zuſammenſchließen.

Die Reihe beginnt mit Richard II., der Tragödie des königlichen Schwächlings, in deſſen menſchlichem Weſen echte Tiefen verſteckt liegen; einem Werke, deſſen erſchütternde Tragik iſt, daß der politiſch und ethiſch ſo unkönigliche Richard gerade in der Stunde, in der er entthront wird, die tiefſte, künſtleriſchſte Empfindung vom Weſen des Königtumes zeigt, eine Empfindung, die er nie betätigt hat, die für ihn immer nur Traum, innere Erſcheinung war. Die Reihe endet mit Richard III., der Tragödie des gewaltigen Tat- und Kraftmenſchen, der ebenſo wie der tiefſinnige

Schwächling ſchon im Weſen tragiſch iſt: die Schranken, die er ſeiner Natur nach durchbrechen muß, ſchließen ſich wieder und zermalmen ihn. Als Entwicklung und Kontraſt äußert ſich die ſchaffende Kraft in der Phantaſie des Dramatikers; ſie ſpiegelt ſo, unbewußt, das Weltgeſchehen wider. Entwicklung und Kontraſt ſind uns vielleicht nirgends lebendiger vor Augen geſtellt worden als in der Reihe dieſer königlichen Dramen, die uns von Richard II. über Richard York, den Vorläufer ſeines größeren Sohnes, zu Richard III. führen. Wir haben hier auf dem breiten Zeitraum mehrerer Geſchlechter, „bis ins dritte und vierte Glied," die machtvollſte Darſtellung der geſchichtlichen Gerechtigkeit, die überall, wo ſie angerufen wird, tyranniſch, nach drakoniſchem Geſetz, richtet. Ohne einem der über das Maß des geſchichtlich Erlaubten hinausgegangenen, ſtreitenden Teile recht zu geben, zerſtört ſie ſchweigend beide aneinander und löſcht ſie aus; ſie vernichtet mehr als ſchuldig ſind, ihr Schlag trifft breit. Ich muß an das bedeutendſte Bild eines Alt-Münchners, des Prof. Eduard Ille, denken, eine allegoriſch-ſymboliſche Darſtellung des Dreißigjährigen Krieges im Muſeum zu Baſel: während die Parteien ſich noch gegenüberſtehen, Peſt und Tod wüten, ſchläft mitten unter rauchigen Trümmern ein Kind. Schuldlos tritt es einſt die Erbſchaft beider Streitenden an. So wirkt in der Shakeſpeareſchen Dichtung die Schlußfigur Richmonds.

Zu ſehr verſchiedenen Zeiten ſeines Lebens hat Shakeſpeare die Tragödien, aus denen dieſe Reihe beſteht, geſchrieben. Wir haben es trotzdem mit einer künſtleriſch

geſchloſſenen Einheit zu tun, die — wo nicht von vornherein als Einheit konzipiert — doch im Werden bewußt zu einer Einheit zuſammengeſchmiedet wurde. Ich muß hier Brandes, deſſen „William Shakeſpeare“ ich ſchätze, durchaus widerſprechen, wenn er ſagt: „Die Reihenfolge, in der dieſe Arbeiten (die Königsdramen) entſtehen, hat indeſſen nichts mit der hiſtoriſchen Ordnung zu tun, die daher auch kein Intereſſe für uns hat“ (S. 165), und wenn er weiter behauptet, daß ſich dieſe Hiſtorien wegen ihres verſchiedenen Wertes nicht im Zuſammenhange behandeln ließen. Für den Biographen, dem bei dem Mangel faſt jeder zuverläſſigen, lebensgeſchichtlichen Quelle über Shakeſpeare die biographiſche Seite einer jeden Dichtung am wichtigſten ſein wird, empfiehlt ſich dieſe Betrachtung im zeitlichen Zuſammenhange freilich wenig; aber auch ihm würde ſie über Shakeſpeares Kompoſitionsgeiſt zweifellos noch neue Aufſchlüſſe gegeben haben. Mir ſcheint dieſe Frage lebensgeſchichtlich in der Tat noch nicht erſchöpft, wenn Brandes an der oben angeführten Stelle hinzufügt: „Merkwürdig iſt es indeſſen, daß dieſe Schauſpiele mit Ausnahme Heinrich VIII. ſämtlich im Laufe von zehn Jahren geſchaffen wurden.“ Es iſt keineswegs merkwürdig, ſondern nur naturgemäß; denn dieſe Dramen ſind eine große, geſchloſſene Kompoſition, ſie ſind ein Fünfkönigsdrama.

Die Betrachtungsweiſe des Biographen findet ihren geraden Gegenſatz in der Art, wie der Dramaturg das Bühnenſtück eines Dichters anſieht. Ihm iſt es kein Bruchſtück einer großen Konfeſſion, keine innere Auseinander-

ſetzung des Dichters mit ſich ſelbſt, kein Abſchluß von Überwundenem, kein Anfang, kein Übergang. Ihm iſt es etwas Selbſtändiges, etwas Ganzes, etwas unperſönlich Objektives. — Vielleicht iſt es dem Biographen am eheſten möglich, die ganze Lebenstiefe einer Tragödie zu erkennen; der Dramaturg wird raſcher und ſicherer ihre rein künſtleriſchen Vorzüge, ihren Geſtaltungswert, herausfühlen. So kommt Dingelſtedt, dem ſich beim Bearbeiten und Einſtudieren der Königsdramen deren dramatiſche Weſenheit geradezu aufdrängen mußte, hier zu ganz anderen Anſichten als Brandes. Seine 1867 herausgegebene Weimarer Bearbeitung leitet er mit einem kleinen Aufſatze ein, in dem er von der Reihe der acht Dramen als von „einem einzigen Schauſpiel" ſpricht, in dem er ganz allgemein an die zahlreichen Hinweiſe erinnert, die von Stück zu Stück führen, und ſogar — in nicht ganz einwandfreier Weiſe — an die große Kompoſition das alte Schema des dramatiſchen Aufbaues anlegt. Ich meine, jeder Blick, der nicht von vornherein dadurch für den künſtleriſchen Eindruck getrübt iſt, daß er biographiſche Momente, Momente innerer Entwicklung ſucht, muß von ſelbſt beim aufmerkſamen Leſen der Königsdramen dieſe innere Einheit plötzlich aufleuchten ſehen.

Es gibt architektoniſche Koloſſalwerke, an denen wir deutlich die Hand mehrerer Meiſter ſehen; ſie ſind über die Lebensarbeit eines Künſtlers hinausgewachſen. Wenn nur die große Grundidee gewahrt blieb, behalten ſie ihre mächtige, einheitliche Wirkung, mögen ſie auch im übrigen, für geſchulte Augen deutlich erkennbar, zum Bilde einer

Stilwandlung geworden ſein. Das Genie gleicht ſolch einer Reihe ſich zeitlich folgender Künſtler; einander verwandt und doch neu und ſelbſtändig löſen ſie ſich an dem Werke ab. Vielleicht iſt das Genie ſogar willkürlicher gegen den Vorgänger in ſich, als es die getrennten Perſonen zu ſein pflegen. Das Weſen des Genies iſt Entwicklung, Verwandlung; denn ſein Weſen iſt Natur. Dem klaren Talente iſt es vorbehalten, künſtleriſche Pläne, deren Ausführung weite Zeitſtrecken fordert, in einem ſicheren, einheitlichen Stile auszuführen. Das Genie, deſſen wandelbare, ruheloſe Handſchrift wir dennoch ſicherer und ſchneller überall ſofort wiedererkennen als die ruhige, gleichmäßige des Talentes, kann uns nur einen Entwicklungsſtil geben. Nichts als große Stilwandlungen ſind einige der gewaltigſten Werke des Menſchengeiſtes. Die Wahrung, oder beſſer: die allmähliche Geſtaltung, einer Grundidee gibt ihnen dennoch ſtarke, einheitliche Wirkung. Wenn die beabſichtigt geweſenen Szenen im I. und vor allem im II. Teile des Fauſt, den Dingelſtedt in anderem Sinne zum Vergleiche heranzieht, geſchrieben worden wären, ſo würde dieſes Werk meines Erachtens die Einheit der Kompoſition des Fünfkönigsdramas erſt erreichen. Freilich müßten in dem letzteren, um dieſe Einheit zum unmittelbaren Eindruck zu bringen, eine Reihe Szenen, die geſchrieben wurden, ausgeſtrichen werden. Im Gegenſatz und in Parallele zum Fauſt.

Geniale Dichter haben häufig nicht das Pflichtgefühl, das einſt Klopſtock beſeelte und ihn den ganzen Meſſias vollenden ließ. Iſt ihre Entwicklung gar noch ſpringend,

ſo werden ſie ſich ſelber allzuplötzlich fremd und müſſen weit angelegte Kompoſitionen als Bruchſtücke liegen laſſen, um zu neuen Problemen überzugehen. Der allergünſtigſte Fall iſt es ſicher, wenn der Dichter einen Hauptteil ſolchen Werkes um ſeiner ſelbſt willen geſchaffen hat, ehe ihm der Gedanke des größeren Planes auftaucht. Zweierlei tritt ein: der Antrieb, die umfaſſendere Kompoſition auszugeſtalten, iſt dem Dichter neu, feſſelnd; und ſie fußt bereits auf einer geſchaffenen Stimmung, auf einem vorhandenen Teil, der dem Werk in der Seele des Künſtlers genügende Wirklichkeit gibt, es verhindert, in das Innere des Dichters ganz zurückzurinnen. So ſcheint mir der Fall bei Shakeſpeares großer Kompoſition zu liegen.

Zweifellos das früheſte der Königsdramen, mit denen ſich Shakeſpeare beſchäftigte, iſt Heinrich VI. Es trägt alle Zeichen der Jugendarbeit an ſich. Vor allem die ſchlaffe Weite der Kompoſition, deren Dimenſionen ſich nur ausfüllen ließen, indem fortgeſetzt Epiſoden — oft recht weit abliegende — zu Sondertragödien ausgearbeitet wurden. Der Gang des Ganzen iſt dadurch und durch die vielen Weiderholungen ähnlicher Motive, namentlich der Kampfesmotive, die die Handlung immer wieder vor eine längſt überſchrittene Schwelle zurückrücken, ſchwer und ſchleppend geworden. Das Intereſſe des Aufnehmenden droht einige Male ganz zu erlöſchen. Dialog und Stil ſind nicht, wie ſpäter bei Shakeſpeare, frei; ſie gehen mit Feſſeln. Aber auch dieſe frühe Dichtung gewinnt, wenn wir ſie mit dem Blick auf die innere Einheit des großen Geſamtwerkes leſen, überraſchend Gliederung und Über-

ſicht: ihr dramatiſcher Schritt wird feſter, energiſcher, ſchneller. — Die Entſtehung dieſes Stückes iſt hiſtoriſch nicht aufgehellt und wird es kaum je werden. Die Anſichten der Shakeſpeareforſcher gehen hier weit auseinander, und auch Brandes' feinſinnige Vermittlung iſt nicht durchaus überzeugend. Gewiß iſt, daß in Heinrich VI. Fremdes in einem Maße wie in wenigen Shakeſpeareſchen Werken vorhanden und unverändert ſtehengeblieben iſt. Gewiß iſt aber auch, daß Shakeſpeare das Ganze bearbeitet hat: vom Anfang bis zum Schluß können wir Einzelheiten namhaft machen, die von ihm herrühren müſſen. Am deutlichſten ſcheint ſich ſeine Hand gegen Schluß in der Anlage des Charakters von Richard III. zu zeigen. — Der negative oder doch wenig poſitive Ausfall der hiſtoriſchen Nachforſchung über die Trilogie iſt für unſeren Zweck kaum eine Einbuße. Da ohne jeden Zweifel feſtſteht, daß Shakeſpeare das Stück bearbeitete, und da es uns heute im weſentlichen ſo vorliegt, wie er es bearbeitete, ſo wiſſen wir wenigſtens, wie Shakeſpeare ſelbſt ein Werk, an dem er hervorragend beteiligt war, endgültig feſtgeſtellt, ich möchte ſagen: wie er es autoriſiert hat. Das muß, das kann uns für unſere Zwecke aber auch genügen. Die Trilogie unterſcheidet ſich von den anderen Königsdramen zunächſt dadurch, daß der Held hier wenig unſer Intereſſe beanſprucht. Ich verkenne nicht, daß artiſtiſch die Aufgabe, dieſen König darzuſtellen, für den Schauſpieler reizvoll ſein kann; aber im Grunde iſt Heinrich VI. doch nur der von der Geſchichte gegebene Überſichtsname für eine Zeit ſich wild bekämpfender

Mächte, die ihn gleich nach ihrem Auftreten in den Hintergrund drängen, in den Hintergrund auch unſeres Intereſſes. Oder er erſcheint wie die denkbar unglücklichſte Ausfüllung des königlichen Platzes, die eigentlich nur die Aufgabe hat, ihn räumlich zu füllen, damit kein anderer, mächtigerer von dieſem Platze aus die Tragödie. Heinrich VI. hindere. Natürlich wirkt der Reichtum an menſchlich intereſſanten Zügen, deſſen wir uns ſofort wegen mancher Ähnlichkeit der Charaktere und Situationen bei Richard II. erinnern, noch vermindernd auf das Intereſſe für den weit ärmeren Heinrich VI. ein. Der traurige König iſt faſt nur Folie für die ſtolzen, ſtarken, unheimlichen Recken, die ihn umgeben: wir ſehen ihn in unſerer Phantaſie ſelbſt als erwachſenen Mann wohl auch körperlich überragt von dieſen wilden Geſellen. Es iſt, als hätten die machtvollen Könige Heinrich IV. und Heinrich V. nur durch ihre innere Kraft vermocht, den Deckel über dem hölliſchen Brunnenſchlund, in dem die Nemeſis lauert, unverrückbar feſtzuhalten. Kaum iſt Heinrich V. tot, ſpringt er von ſelber auf und läßt die böſen Geiſter los, die nun zuerſt miteinander ringen, ohne überhaupt einen Blick auf das königliche Kind zu werfen. Indem Heinrich VI. langſam in den über ihm tobenden Kampf hineinwächſt, nähert er ſich der Gefahr, der er ſchließlich erliegt. Das Werk könnte faſt „Die Yorks" heißen: ſie werden darin zum eigentlichen Helden. — Die letzten Akte des von Shakeſpeare autoriſierten Heinrich VI. ſind für unſere Frage bedeutſam. Sie ſind nur im äußerlichſten Sinne ein Abſchluß für dieſes Werk, indem ſie uns Entſetzung und

Tod Heinrichs VI. bringen. Heinrich VI. iſt ja nicht der Held. Die letzten Akte ſind deutlich und unverkennbar nichts als eine Expoſition für Richard III., der ſich unmittelbar — unmittelbarer als gelegentlich bei Shakeſpeare einander folgende Akte eines und desſelben Stückes — an den letzten Akt Heinrich VI. anſchließt. Wir haben Gloſters düſtere beiſeit geſprochene Worte gehört. Wir ſehen ſein lauerndes Geſicht bei der Schlußreplik des ahnungsloſen König Eduard, die dieſer Gloſter in eine lächerliche Ironie verwandeln wird:

„Tönt, Pauken und Trompeten! Leid fahr hin!
Wir hoffen dauerhaften Glücks Beginn."

Nur wenige Tage liegen zwiſchen den Stücken: der in der vorletzten Szene der Trilogie ermordete König wird im erſten Akte von Richard III. zu Grabe getragen. Gloſters berühmter Eingangsmonolog iſt nur eine Rekapitulation des eben Geſchehenen, wie ſie durch den Beginn eines neuen Vorſtellungsabends genugſam begründet iſt, wie ſie in einem Einzeldrama am Anfang jedes Folgeaktes ſtehen könnte. Bis auf Äußerlichkeiten klingt hier Heinrich VI. nach: ein Bild, das in der letzten Szene der Trilogie Eduard vom Winter und Sommer braucht, kehrt gleich in den erſten Worten des Monologs — wenn auch mit ganz anderem Sinne — in die Erinnerung zurück. Eine große Anzahl der Vorwürfe, die man gegen die Expoſition von Richard III. erhoben hat, müſſen fallen, ſobald wir in dem großen Monologe nur mehr eine Wiedereinſchärfung einer bereits dramatiſch gegebenen Expoſition

zu ſehen genötigt ſind; wie denn auch die Zweifel an der echten und tiefen Tragik dieſes ungeheuerlichen Charakters, die gelegentlich vorgebracht wurden, ſich auflöſen müſſen, ſobald Richard III. zu einer ſichtbar bedingten Geſtalt der großen Geſchlechtertragödie wird und nicht mehr allein Held eines Einzelſchauſpiels iſt; ſein Weſen iſt ja zum Hauptteil Gegenſpiel, Negation. Sicherlich werden auch die, welche an der jetzigen Geſtalt des Einzeldramas Richard III. nichts ausſetzten, zugeben, daß in dieſer Betrachtung ein äſthetiſcher Gewinn liegt. — Wollten wir andererſeits Heinrich VI. als in ſich abgeſchloſſen anſehen, ſo wäre der ſcheinbar glückliche Schluß unwahr, die große Schickſalsironie der letzten Szene würde nicht verſtanden werden. Gleichwohl aber müßte ein Stimmungsmißklang eintreten; denn jeder engliſche Zuſchauer Shakeſpeareſcher Zeit wußte ungefähr — vielleicht aus älteren Richarddramen — den Fortgang der Geſchichte. Er dachte vielleicht ſogar daran, daß dieſer Eduard IV., der da — für unſern Eindruck nur ganz ſchattenhaft vorübergehend — den engliſchen Thron beſteigt, in Wirklichkeit über zwanzig Jahre regierte. Der Eindruck eines endgültigen Sieges König Eduards bot aber für das tragiſche oder auch nur allgemein poetiſche Bedürfnis des Aufnehmenden nicht das geringſte. Die Trilogie mündet nicht an einer markanten, allgemein bekannten, geſchichtlichen oder ſagenhaften, aber jedenfalls eindeutigen Tatſache, die die Phantaſie der Zuſchauer als reines Geſchehnis immer gern ergänzen und auf ihren Eindruck mitwirken laſſen wird — wie etwa

Hebbels „Herodes und Mariamne"; ſie mündet im Gegenteil in ein Flachland, in dem erſt die ſubjektiv empfindende und geſtaltende Phantaſie des Dichters in zeitlicher Konzentration den Weg deutlich machen konnte, den die Geſchichte, verhüllt, gewandelt war. Es muß auch bedeutſam erſcheinen, daß Shakeſpeare die Hauptregierungszeit Eduards IV. nicht zwiſchen die beiden Stücke fallen läßt, zwiſchen denen nur ein paar Tage liegen, ſondern ſie zur Hälfte in Heinrich VI., zur anderen in Richard III. legt und ſie uns trotzdem als etwas Unwichtiges, raſch Vorüberziehendes empfinden läßt. — Sehen wir aber hier — und ſollen wir hier ſehen — vor allem, wie aus den politiſchen und ſoweit unintereſſanten Konflikten die Geſtalt von ſtarker, menſchlicher Bedeutung, Richard III., herauswächſt, ſehen wir hier dargeſtellt, wie von einer ſo zerriſſenen Zeit eine ſolche Konzentration von Kampf, Grauſamkeit, Falſchheit, Treuloſigkeit und Macht, ſolch ein Verbrechenstitan geſchaffen werden mußte, ſo hat uns Shakeſpeare an den Abgrund einer geſchichtlichen Tiefe geführt. Dann aber iſt hier kein Ruhepunkt; raſtlos eilt der Strom der Handlung weiter. Wir fühlen, daß in des Dichters Seele an dieſem Übergange zweier Tragödien eine gewaltigere Kompoſition lebendig war, als ſie eins dieſer Dramen in ſich darſtellt. Einige Momente, die Richard III. höchſt wirkſam vorbereiten, wären andernfalls nahezu dramatiſche Fehler. Vor allem die beiden großen Monologe in Heinrich VI., Teil III, Akt III, 2 und Akt V, 6. Sie ähneln einander und dem Eingangsmonolog in Richard III. auffallend;

ſie ſtellen ſich dar als der wiederholt gemachte Verſuch, dieſen ſpröden und gegen alle Menſchen falſchen Charakter, bei dem Shakeſpeare überhaupt mit dem Monologe wenig ſparſam iſt, im Selbſtgeſpräche zu exponieren — und zwar für eine umfaſſende Handlung, nicht für das verhältnismäßig Wenige, was Gloſter nach dem erſten Monologe in der Trilogie noch zu tun hat und wozu es bei dem damaligen frühen Stande der Entwicklung Shakeſpeares einer individuellen Charakteriſierung kaum bedurft hätte. Auffallend iſt freilich, daß Shakeſpeare den dritten Teil des Heinrich-Dramas nicht benutzte, um wenigſtens in flüchtiger Zeichnung Anna für die viel umſtrittene Szene am Sarge König Heinrichs vorzubereiten. Indeſſen hätte das doch beträchtlich die dramatiſche Abſicht, die Shakeſpeare mit dieſer Szene verband, unerreicht gelaſſen; es war Shakeſpeare ſicherlich, während er an Heinrich VI. ſchrieb, wenig mehr von dem neuen Drama klar, als der ungefähre Gang der Handlung und der Held. Die Anna-Szene ſcheint — nach ihrer ganzen Art und ihrer Stellung im Stück — ein ſpäterer Einfall zu ſein. Mit auf ſie möchte ich meine Anſicht ſtützen, daß Shakeſpeare erſt während der Arbeit der umfaſſendere Plan in den Sinn gekommen ſei. Shakeſpeare begann Heinrich VI., um dieſe wogenden Kämpfe zu ſchildern. Erſt über der Mitte der Arbeit mag ihm klar geworden ſein, daß ſie den Abſchluß entbehre, daß das Gegenſpiel an Intereſſe über das Spiel hinausgewachſen und zum eigentlichen Helden geworden ſei. Übrigens iſt anzunehmen, daß Shakeſpeare an dieſem Wendepunkte zunächſt lediglich den

Weiterentwurf für das Abſchlußdrama der Yorks, indeſſen noch nicht den rückwärtsgewandten für die Lancaſter-Schauſpiele gemacht habe.

Nach Brandes iſt das nächſte der Königsdramen, das Shakeſpeare ſchreibt, Richard II. (1594). Mir ſcheint das nicht überzeugend dargetan. Da Richard III. auch ſpäteſtens 1595 fertig vorlag, da er ferner noch viel mehr Züge einer Jugendarbeit an ſich trägt als Richard II., möchte ich für dieſen Fall auch — freilich mutandis mutatis — die geiſtvolle Pſychologie in Anſpruch nehmen, mit der Brandes die Aufeinanderfolge von Othello und Lear innerlich begründet: Kontraſt und Ergänzung. Es gibt in der Kunſt keinen abſoluten Gegenſatz. Aber was iſt natürlicher, als daß Shakeſpeare, nachdem er bei Wiederaufnahme ſeiner hiſtoriſchen Dramen in die Stimmung nach der Schöpfung der heldenloſen Trilogie zurückgekehrt war, das lebhafteſte Bedürfnis empfand, jetzt einen mächtigen individuellen Helden zu ſchaffen? Ein herrſchender, wollender Charakter iſt zweifellos dem Innern des Dramatikers am ähnlichſten. Iſt es wohl wunderbar, daß Shakeſpeare nun vielleicht zu weit ins andere Extrem ging und alles an dieſe eine große Geſtalt knüpfte? Es widerſpricht dem Gefühl, zu denken, daß Shakeſpeare, nachdem er ſich den ſchwachen Heinrich wieder vergegenwärtigt hatte, gleich an die Geſtaltung des ebenfalls ſchwachen Richard II. gegangen ſei. Alles, was wir in der Trilogie vermiſſen, hauptſächlich die ſtraffe Konzentration, tritt uns in Richard III. gleich im Übermaß entgegen: der natürliche Rückſchlag. Und wieder in

einem Ergänzuntsverhältnis ſteht dann Richard II. zu Richard III. Man fühlt durch, wie ſich Shakeſpeare an dieſer letzteren Tragödie geſchult hat: er erſetzt, was Richard II. an Kraft mangelt, durch Tiefe, durch warmblütiges, ſeeliſches Leben, er vermag jetzt einen Schwächling als Helden mitten in unſerem Intereſſe zu halten. Es iſt die denkbar reizvollſte dramatiſche Aufgabe, zu einem aus dem inneren Chaos heraus ſchon geſtalteten Ziel nun den Weg zu bahnen, den Weg, auf dem die fremde Phantaſie vorbereitet wird und lernt, dieſes Ziel ſo zu ſehen und zu empfinden, mit all der Bedeutung, mit der es ſich innerlich der Phantaſie des Schöpfers ſogleich ankündigte. Um dieſe ganz fühlbar zu machen, ſchafft er ſein Werk. So mußte es Shakeſpeare unendlich reizen, jetzt, da er den Ausgang des großen Kampfes geſchildert hatte, auch ſeinen Beginn darzuſtellen, zu zeigen, wo das Verderben anfing, ſich in die maßgebenden Charaktere einzuniſten. Es iſt wohl zweifellos, daß Shakeſpeare, für den der geſalbte, gekrönte, rechtmäßige König etwas von der myſtiſchen Macht des „ewig geſtrigen" hatte, die Wallenſtein an ſeinen Feinden fürchtet, in der Verletzung und Entthronung eines rechtmäßigen Königs von Gottes Gnaden die reichſte Quelle für all die Wirren, all die Kämpfe, all das Leid ſehen mußte. Immer und immer wieder betont er es in Richard II.; nicht umſonſt iſt der Charakter Richards ſo geſchaffen, daß er die Idee des Königtumes in ihrer Tiefe zu erfaſſen vermag. Aber trotz der großen Tragik, die im Charakter und Schickſal des Königs liegt, würden unſere Gefühle unfertig und nicht bis zur Tiefe klar ſein,

wollten wir in Richard II. nicht vor allem das in-die-Zukunft-Weisende sehen. So erst tritt namentlich der kluge, schlaue, aber nicht hervorragende Bolingbroke, der von der Geschichte mehrfach belegte Typus des politisch geschickten Stammvaters, ins rechte Licht. Shakespeare brauchte diese Auffassung nicht einmal noch ausdrücklich als die richtige zu empfehlen, wie er es IV, 1 in der Prophezeiung Carlisles und am Schluß der Szene in den Worten tut:

„Die Klage kommt erst; die noch Ungebornen
wird dieser Tag einst stechen scharf wie Dornen."

Wenn wir unsere Begriffe vom Drama, die sich am Einzelschauspiel entwickelt haben, einmal in richtiger Erweiterung auf diese Monumentaltragödie übertragen, die rund fünfundachtzig Jahre umfaßt, bei der eigentlich Gruppen, Familien die Stelle der Charaktere, Schicksalsbewegungen die Stelle der Handlung eingenommen haben, so müssen wir zugestehen, daß mit Richard II. eine genügende Exposition für die vier anderen Akte gegeben wäre, und daß es der beiden Heinrichsdramen nicht zwingend bedürfe. Von Richard II. an stiege das Schicksal des Hauses Bolingbroke, einige Schritte dieses Steigens liegen zwischen den Akten, und von Mitte Heinrichs VI. sänke es, bis es wie sein Gegner ende — oder auferstehe in Richmond und Elisabeth. Es lag hier ein Ruhepunkt, der der ganzen Arbeit gefährlich werden konnte: und in der Tat hat Shakespeare hier zunächst abgebrochen. Er wandte sich anderen Stoffen zu und schrieb

erſt 1597 das anſchließende hiſtoriſche Drama Heinrich IV.

Wir ſahen, daß Shakeſpeare, als er an Heinrich VI. arbeitete, zunächſt den Plan noch nicht gefaßt hatte, den ganzen Kampf der beiden Häuſer zu dramatiſieren. Um ſo unbeſorgter und im Entlegenen geradezu ſchwelgend konnte Shakeſpeare daher die vielen räumlich wie ideell weit abliegenden Szenen in Frankreich dichten, die Heinrichs Kindheit und Jugendzeit ausfüllen müſſen und die den einheitlichen Eindruck der ganzen Reihe am meiſten ſtören und zerreißen. Die vierte Szene des zweiten Aktes, die für die Geſamthandlung höchſt wichtige Roſenſzene im Garten des Tempels, macht faſt den Eindruck, als ſei ſie nicht gleich im Entwurf hier konzipiert, als habe Shakeſpeare die in innerem Zuſammenhange geſchaffene Dichtung, die das Hauptmotiv angeht, geſchickt unter die franzöſiſchen Szenen verteilt und eingepaßt. Wer will entſcheiden, ob ſich nicht in dieſen Szenen ſchon das Entſtehen des größeren Planes in Shakeſpeares Seele angekündigt habe? Jedenfalls war er jetzt in Heinrich IV. und dann in Heinrich V. darauf bedacht, den Zuſchauer wiederholt auf den größeren Zuſammenhang aufmerkſam zu machen und ihn dieſen Zuſammenhang fühlen zu laſſen.

Es iſt einleuchtend, daß für den Dramatiker, der im Hinblick auf das Geſamtwerk ſchuf, zwiſchen Richard II. und Heinrich VI. die ſchwerſte Aufgabe zu löſen war. Mit Heinrichs Thronbeſteigung in Richard II. war im weſentlichen die Ordnung der Dinge geſchaffen, die ſich bis zu ihrer Auflöſung in Heinrich VI. hält. Die Zwiſchenzeit

bietet nur wenig Möglichkeit zu Steigerungen: mit einigen Schwankungen bleibt die Linie Lancaſter völlig Herr der Situation; die Wogen der Verſchwörungen rollen immer wieder zurück, obwohl wir ſchon fühlen, daß das Bollwerk nur ein wenig ſchwächer zu ſein brauchte, und ſie würden es niederreißen. Die Geſchichte bot Shakeſpeare zwei Geſtalten, die keinerlei Anlage zur Tragik hatten. Der Stoff war hier epiſch und verlangte, daß wir das Vergehen vieler Zeit fühlten. Es mußte uns empfindlich werden, daß ein kluger Kopf wie Bolingbroke wohl eine zwei oder drei Generationen durchdauernde Schöpfung ins Leben zu rufen fähig ſei; daß dieſe Schöpfung wohl von einer Reihe ſtarker Regenten zu halten geweſen wäre, aber nicht in ſich ſelber die Kraft trug, auch die Verfehlungen nur eines ſchwachen Königs zu überdauern. — Erleichtert wurde Shakeſpeare freilich die Aufgabe, dies Mittelſtück zu dichten, durch die beſondere Art der menſchlichen Aufnahmefähigkeit. Die Organiſation der Pſyche verlangt, daß wir von einer Idee, einem Gedanken, einer Vorſtellungsreihe, die wir im Tiefſten feſthalten ſollen, von Zeit zu Zeit abgezogen werden müſſen. Gewiß iſt, daß eine dramatiſche Dichtung, die nur das bewußte, ausgeſprochene Wollen des Helden verkörperte und uns fortgeſetzt auf deſſen Ziel hinwieſe, eine Dichtung, die nur Handlung, nicht auch Geſchehnis wäre, uns langweilen müßte. Vielleicht würden wir ſie als unnatürlich verwerfen; ihr Fehler aber iſt in demſelben Maße der, daß ſie unkünſtleriſch iſt. Auf der Erkenntnis, daß das, was uns immer wieder entzogen und nur plötzlich, nur für Augenblicke ſichtbar

wird, am eindrucksvollſten iſt, beruht zum Teil Maeterlincks Technik — wenigſtens vor „Aglavaine und Selyſette“; er geht freilich hier ins Extrem und vermag darum weder die Konſequenz noch die Entwicklung eines tiefen Charakters zu ſchildern. — Dieſe pſychiſchen Geſetze treten ſchon beim Einzeldrama, deſſen Thema doch nur den Umfang des Erlebens einer Perſönlichkeit hat und deshalb noch unmittelbar erfaßbar iſt, in Sichtbarkeit. Wie viel mehr bei einem Drama, welches die Zeit von drei Menſchenleben umfaßt, in welchem von den Perſonen des erſten Aktes keine einzige bis zum letzten am Leben bleibt, deſſen treibendes Prinzip, deſſen Grundgedanke, die erſt in mehreren Wiederholungen des Einzellebens erkannte Idee einer Nemeſis, eines geſchichtlichen Ausgleichs iſt? Nur wer durch die Wiederholungen in ſeinem Leben, die ſich gleichwohl, von reiferem Zeitpunkt aus betrachtet, zu Entwicklungen zuſammenſtellen, darauf geführt iſt, die Entwicklungen, als welche ſich die Wiederholungen im Leben der Geſchichte darſtellen, zu erkennen, vermag überhaupt der Idee dieſes achttägigen Schauſpiels lebendig zu folgen. Aber auch er wird, je umfaſſender, abſtrakter, d. h den unmittelbar erlebten Motiven entlegener, die Idee iſt, die er lebendig, mit dem Schauer des Erlebens, feſthalten ſoll, untertauchen müſſen im Stoff, in der Stimmung, im Zufälligen. Es wiederholt ſich in gewiſſer Weiſe der Vorgang unſeres Alltags: Kunſtgenuß, Arbeit, Wanderungen in der Natur und Fröhlichkeit müſſen einander ablöſen, damit jedes zu ſeiner Zeit im Vollbeſitz des Menſchen ſei.

Meiſterhaft hat Shakeſpeare die Aufgabe gelöſt, uns mit reinſter Freude an der Erſcheinung zu füllen, bunte Farben und Lichter vor uns ſpielen zu laſſen und ſie immer von Zeit zu Zeit zu verlöſchen, ſo daß wir in die Tiefe des ſich entwickelnden geſchichtlichen Geſchehens hinunterblicken und nie ganz den Faden der Grundhandlung verlieren. Schwere, leichte, kapriziöſe, mannigfaltige und einfache Charaktere, luſtige und traurige Menſchen vereinen ſich zu einem Gewirr bewegter Gruppen: aber immer von Zeit zu Zeit treten ſie auseinander und geben uns den Fernblick und den Tiefblick frei.

Eng wie Richard III. an Heinrich VI. anſchließt, iſt der erſte Teil Heinrichs IV. mit der letzten Szene Richards II. verbunden: dasſelbe Thema klingt in beiden. Hier gelobt Heinrich den Kreuzzug, dort ſcheint er an ſeine Ausführung gehen zu wollen. Es iſt kaum zweifelhaft, daß hierin eine direkte Abſicht liegt: das Kreuzzugmotiv iſt für die Geſamthandlung viel wichtiger als für eins der Einzeldramen. Es reicht bis zum Schluſſe des zweiten Teils Heinrichs IV., bis zu ſeinem Tode in dem „Jeruſalem" genannten Zimmer. In den beiden Teilen Heinrichs IV. ſehen wir oft die Fäden wieder, die ſich in Richard II. anknüpften, bis zu der grandioſen Sterbeſzene — IV, 4 zweiten Teils — in der Shakeſpeare die Summe deſſen zieht, was die beiden Dramen für das Geſamtwerk bedeuten. Der ſterbende König lebt in dem Gefühl, daß ſein Sohn die geraubte Krone mit mehr Recht — zum mindeſten mit weniger Unrecht tragen werde.

„Denn all mein Regiment war nur ein Auftritt,
der dieſen Inhalt ſpielte, nun verändert
mein Tod die Weiſe.“

Das iſt deutlich. Hier knüpft Shakeſpeare auch alle die vergangenen und die zukünftigen Kriegsereigniſſe, die den Zuſchauer zu verwirren drohen, feſter an die Haupthandlung, indem der König es als ſeine bisherige Abſicht bekennt und ſeinem Sohne den Rat gibt, durch ſie die Blicke von ſeinem mangelhaften Thronrecht ab und in die Ferne zu lenken. So hat Shakeſpeare hier eine dramatiſche Steigerung zum Ausdruck gebracht: der uſurpierte Beſitz fängt an, ein Recht zu werden. Sicher ſoll hier der Zuſchauer ſchon fühlen, daß der Fortgang der Handlung das vereiteln wird. Um ſo leuchtender hebt ſich von dieſem Hintergrunde die Geſtalt Heinrichs V. ab. — Im zweiten Teil Heinrichs IV. findet ſich noch eine Stelle, die nicht in direktem Zuſammenhange mit der Grundhandlung ſtehend doch für unſere Frage wichtig iſt: ſie kennzeichnet Shakeſpeares innere Stellung zum Ganzen, ſie zeigt uns, daß er während dieſer gewaltigen Dichtung zu der großen, geſchichtlichen, mehrere Leben umſpannenden Auffaſſung herangereift war. In der erſten Szene des dritten Aktes ſagt Warwick:

„Ein Hergang iſt in aller Menſchen Leben,
abbildend der verſtorbnen Zeiten Art:
wer den beachtet, kann, zum Ziele treffend
der Dinge Lauf im ganzen prophezeihn,
die, ungeboren noch in ihrem Samen
und ſchwachem Anfang eingeſchachtelt liegen.“

Daß Heinrich V. innerlich unmittelbar an den zweiten Teil Heinrichs IV. anſchließt, bedarf der Erörterung nicht: ein gut Teil des Doppeldramas könnte man einfach als Heinrich V., erſter Teil, bezeichnen. Schon in dem berühmten Monolog von der Laſt der Krone (IV, 1) klingt die über das Leben dieſes einen Mannes gehende Geſamthandlung wenigſtens für unſer Gefühl an. Und gleich darauf, in dem Gebet des Königs an den Gott der Schlachten, bricht alles rückhaltlos aus des Königs Seele hervor:

„Heute nicht, o Herr,
o heute nicht, gedenke meines Vaters
Vergehn mir nicht, als er die Kron' ergriff!
Ich habe Richards Leiche neu beerdigt,
und mehr zerknirſchte Tränen ihr geweiht,
als Tropfen Bluts gewaltſam ihr entfloſſen.
Fünfhundert Armen gab ich Jahresgeld —"
uſw. uſw.

Dies Gebet wird erhört. Heute gedenkt der Herr nicht an Bolingbrokes Vergehn; aber er betont das „Heute". — Als Shakeſpeare Heinrich V. dichtete, hat er augenſcheinlich einen feſten Anſchluß an ſein nun ſchon Jahre hinter ihm liegendes Jugendwerk Heinrich VI. im Sinne getragen. Vielleicht hat er ihn ſich zeitweiſe noch enger gedacht, als wie er jetzt vorliegt: wenigſtens verführen uns die Eingangsworte des Epilogs zu dieſer Annahme:

„So weit, mit rauhem ungelenkem Kiel,
kam unſer Dichter, der Geſchicht' ſich bückend —"

Bedeutungsvoller noch iſt der Schluß dieſes „Chorus". Da wird auf Heinrich VI. direkt hingewieſen als auf ein

ſchon oft aufgeführtes Stück, das ſich hieran anſchließen würde:

„Und wollet drum auch dies geneigt empfangen!“

Es ſcheint danach, daß Shakeſpeare zum mindeſten mehrere Teile des großen Geſamtdramas zur zuſammenhängenden Aufführung gebracht habe.

Goethe hält in ſeiner eingangs erwähnten Antwort an Schiller nur geringe Umarbeitungen für nötig, um die Dramenreihe geſchloſſen aufführen zu können. Man brauchte nach ſeiner Anſicht nur zu reinigen, wieder aufs neue genießbar zu machen. Vielleicht hat Dingelſtedt beim Beginn ſeiner Arbeit auch geglaubt, daß er mit unweſentlichen Änderungen auskommen würde. Wie ſeine Regiebücher, die am Großherzoglichen Hoftheater zu Weimar noch vorhanden ſind, beweiſen, iſt er mit ſeinen Eingriffen bei Richard II. und im I. Teil von Heinrich IV. noch verhältnismäßig zaghaft. Er ſtreicht, aus Rückſichten des raſcheren Fortſchrittes ſowohl, wie um Verhüllungen des Wichtigen durch allzuviele und namentlich entlegene Bilder zu vermeiden, Verſe, Dialogſtücke und einzelne unwichtige Nebenſzenen. Aber er läßt den Organismus des Ganzen noch faſt unangetaſtet. In Richard II. zieht er nicht, was für den Dramaturgen verlockend erſcheinen mag, die Thronſaalſzene, die das Stück eröffnet, unter Weglaſſung des kurzen, wenig wichtigen, zweiten Auftrittes, mit der Turnierſzene auf der Gosford-Aue in eins zuſammen. Er läßt alle drei Auftritte unverändert beſtehen, wobei er freilich als Regiſſeur die Gelegenheit reichlich benützt, zwei

große, bewegte Bühnenbilder zu ſchaffen. Er macht in demſelben Drama eine einzige, übrigens ſehr geſchickte Umſtellung einzelner Versgruppen, der man faſt auch philologiſchen Wert zuſprechen möchte: beim Herabkommen des Königs von Flint-Burg, kurz vor ſeiner Gefangennahme, im dritten Aufzug. — Die Hauptkürzung im I. Teil von Heinrich IV. betrifft die Eröffnungsſzene des dritten Aktes, den köſtlichen Auftritt zu Bangor zwiſchen Percy und Glendower und mag willkürlich berühren; indeſſen ſcheint die Auslaſſung lediglich durch Beſetzungsſchwierigkeiten veranlaßt zu ſein. Dingelſtedt erſpart Glendower, Mortimer und Lady Mortimer überhaupt, Rollen, die namentlich in dieſer Szene nur mit tüchtigen Kräften beſetzt zur Wirkung gekommen wären. — Willkürlicher wird Dingelſtedt im II. Teile von Heinrich IV. Daß er den in ſeiner ſymboliſchen Wirkung wundervollen Prolog „Das Gerücht" ſtrich, iſt künſtleriſch eine Einbuße. In dieſem Prolog zeigt ſich am Höchſten und Vollendetſten, was ſelbſt die Allegorie in den Händen des großen Dichters zu werden vermag; ſie iſt nicht die Perſonifikation eines abſtrakten Begriffes mehr: viele Geſtalten rinnen dem Dichter in eine zuſammen, die ſein geiſtiges Auge ſieht, realiſtiſch, humorvoll, wirklich — und die uns in dieſer Wirklichkeit anmutet wie ein Ewiges in menſchlicher Maske. Wenigſtens iſt aber dieſe Streichung keine Schmälerung der großen Einheitswirkung des Geſamtdramas. In zahlreichen, kleinen Hinweiſen verklammert Shakeſpeare um dieſer Einheitswirkung willen die Stücke immer wieder miteinander. Gleich in der erſten

Szene ſtreicht Dingelſtedt einen ſolchen Hinweis, der an dieſer wichtigen Stelle an den Zuſammenhang mit Richard II. erinnerte:

„Er nährt den Aufſtand mit des teuren Richard
von Pomfrets Steinen abgekratztem Blut.“

Jetzt fängt Dingelſtedt auch ſchon an, ſelbſt einzulegen; er gibt z. B. Falſtaffs Pagen in der zweiten Szene des erſten Aufzuges eine ſo ſchwächliche und unſhakeſpeareſche Replik, daß er ſie geſtrichen hätte — wenn ſie von Shakeſpeare geweſen wäre. — Die erſte Szene des zweiten Aufzuges, die auf der Straße ſpielt, läßt Dingelſtedt als Regiſſeur von Volk begleitet ſein. Das iſt in Hinſicht auf die äußere Wahrſcheinlichkeit berechtigt, jedoch vom Standpunkt einer ganz künſtleriſchen Dramaturgie nicht gutzuheißen. Es iſt durchaus zum Nutzen eines Werkes, wenn der Leiter der Aufführung alles herausgeſtaltet, was darin liegt, was vielleicht vom Dichter unausdrücklich oder ſelbſt unbewußt hineingelegt wurde. Jede Zutat aber ſchadet dem Werk und bleibt immer unorganiſch, mag ſie in Charakternuancen des Schauſpielers oder in Szeneneinrichtungen des Regiſſeurs beſtehen. Niemand iſt ſparſamer als der wahre Dramatiker: jedes Wort, das er anſchlägt, jeder Zug, den er hinzeichnet, dient einem künſtleriſchen Zweck. Unſer Aufnahmeorgan iſt längſt ſoweit geſchult, daß wir die Auslöſung jedes Motives, das Bedeutſamwerden jedes Charakterzuges — uns in die Ökonomie des Dramas einfühlend — ſicher erwarten, daß wir vielleicht ſchon vor einer entſcheidenden Wendung im

Drama mit ihm rechnen. Da ſtört das Nichteintreten des Erwarteten den Eindruck des feſten Gefüges ſchwer. Hier liegt das Kennzeichen für den guten Bau eines Dramas überhaupt: es darf keiner äußeren Zutaten benötigen, es darf aber auch nicht die mindeſte Zutat vertragen, wenn es auf die Bühne geſtellt wird. In dieſer köſtlichen Schimpf- und Zankſzene zwiſchen Frau Hurtig, Falſtaff und den Gerichtsdienern mußte das Volk ſeiner Natur nach zum mindeſten in den Dialog eingreifen. Schon da wird der feinere Zuſchauer den Riß empfinden. Dann muß Dingelſtedt gar, weil er gleich darauf die Bühne ohne Volk braucht, zu der ſeltſamen Unwahrſcheinlichkeit greifen, nach dem Auftreten des Oberrichters, wo es für die Menge nun gerade intereſſant wird, die Leute allmählich auseinandergehen zu laſſen.

Es iſt nicht zu verkennen, daß das Arbeiten in fremdem Stoff, wie es die Aufgabe des Dramaturgen iſt, beſonders dann zu Eigenmächtigkeiten verführt, wenn eigentliche Eingriffe überhaupt notwendig werden. Die ſtrengſte Selbſtzucht, die da künſtleriſche Grundbedingung iſt, hat Dingelſtedt unzweifelhaft nicht beſeſſen; ſchon weil er ein den Theatereffekt allzuſicher und mit der glänzendſten Routine beherrſchender Regiſſeur war. Und doch kann man ganz deutlich verfolgen, wie ihn eigentlich nur die höchſt künſtleriſche, lebendige Anſchauung auch alles deſſen, was im Drama zwiſchen den Zeilen ſteht, und der ſich immer ſteigernde Wunſch, ſie bei der Aufführung recht ſichtbar zu machen, Schritt für Schritt zu ſeinen Übergriffen verführt hat. Er ließ bei der Vorarbeit zur Auf-

führung irgendeine Szene auf ſich wirken, ſah ſie innerlich ſehr deutlich und ſchrieb nun wohl zunächſt ſeine Bemerkungen für den Schauſpieler nieder. Dann mag es ihm zweifelhaft geworden ſein, ob der Schauſpieler alle die gefundenen, inneren Beziehungen deutlich zum Ausdruck zu bringen vermöchte. In ſolchen Zweifeln ſetzte er ſie dann plump als Zuſatz in den Dialog hinein. Ein kleines Beiſpiel, das mich einen Augenblick zu Heinrich VI. vorauführt, ſcheint mir dieſe Annahme zu beweiſen. Die Mörder des Protektors Gloſter kommen, dem Herzog Suffolk die gelungene Tat zu melden. Suffolk fragt, ob ſie Bett und Leiche wieder in Ordnung hingelegt hätten, wie er, in der Abſicht, dadurch die Tat unbeweisbar zu machen, befohlen hatte. Einer der Mörder bejaht. Sie gehen; und gleich darauf wird der Mord erkannt. Sicherlich hat Dingelſtedt zunächſt nur daran gedacht, den erſten Darſteller pantomimiſch dem zweiten andeuten zu laſſen, daß er immerhin „ja" ſagen ſolle. Ein kleines Zögern, das die Entdeckung ſchon ahnen läßt. Das iſt eine ſehr künſtleriſche Belebung des Nebenmoments. Damit nicht zufrieden, fügt Dingelſtedt nach Suffolks Frage in den Dialog ein:

Zweiter Mörder (zitternd zum erſten).
Ich konnt's nicht über mich gewinnen.

Erſter Mörder (ihm Schweigen winkend).
Still!
Jetzt iſt's zu ſpät. Sie mögen's ſelbſt beſorgen.
(laut) Alles in Ordnung!

Darin liegt ſchon das Zuviel! — Dem von mir gerügten Fehler des Regiſſeurs, der in dem Hinzufügen des Volkes bei der Straßenſzene liegt, ſchließt ſich zwei Auftritte ſpäter eine ſchwerer wiegende Eigenmächtigkeit des Dramaturgen an, die durch eine diesbezügliche Anmerkung Dingelſtedts nur ungenügend entſchuldigt wird. Der Bearbeiter nahm an der auf den erſten Blick vertragswidrig ſcheinenden oder jedenfalls etwas jeſuitiſch motivierten Verhaftung der eben Frieden ſchließenden Aufrührer in der zweiten Szene des vierten Aktes einen halbwegs berechtigten Anſtoß. Er hegte die Befürchtung, daß durch dieſe Szene eine Verwirrung im Gefühl des Zuſchauers entſtehen könnte, und erachtete es für notwendig, den halben Vertragsbruch dadurch zu mildern, daß er den Aufrührern beim Waffenſtillſtand auch unreine Motive unterſchob; die Unehrlichkeit der Empörer läßt er die Königlichen ahnen. Dieſe kleine, mit richtiger Empfindung geſehene Korrektur konnte er mit wenigen Zeilen, die er der Szenengruppe der Verhandlung und der Gefangennahme im vierten Aufzuge einfügte, leicht anbringen. Statt deſſen dichtet Dingelſtedt eine große Szene unter den Aufrührern mit einer Traumprophezeiung auf Heinrich V. und anderen Willkürlichkeiten. Sie ſchließt ſich der dritten Szene des zweiten Aktes an. Dingelſtedt vermag hier — wie in allen ſeinen Einfügungen — Shakeſpeares Stil nur ſehr unvollkommen nachzuahmen. Er iſt faſt immer ſtiliſtiſch unrein, geht einmal ſogar in eine Art Schillerſches Pathos über.

Wir ſtehen gewiß nicht auf dem rigoroſen Standpunkt

bezüglich kleiner Änderungen an Shakeſpeares Dramen, wie ihn etwa E. Th. A. Hoffmann in den „Seltſamen Leiden eines Theaterdirektors" beiläufig darlegt. Mehrere ſehr geſchickte Zuſammenfaſſungen von Szenen, z. B. der Falſtaff-Szenen im fünften Akte, ſind aus Rückſicht auf unſere Bühneneinrichtungen wohl ohne weiteres gutzuheißen. Die unbedachten Striche, die in der Sterbeſzene Heinrichs IV. die Ausführungen über das beſſere Thronrecht Heinrichs V. kürzen, können nach dem Regiebuch auch von einer ſpäteren Hand herrühren.

Größere Einſchnitte des Bearbeiters als die früheren Dramen erforderten die beiden Schauſpiele, die nun folgen: Heinrich V. und Heinrich VI., das ſpäteſte und das früheſte der ganzen Reihe. Das eine wegen des trotz der reichen, komiſchen Partien durchgeführten lyriſch-hymniſchen Charakters, das andere wegen ſeiner jugendlich-unbeholfenen, epiſchen Breite. In bezug auf Bühnenwirkung können die beiden Bearbeitungen, die Dingelſtedt von den Stücken machte, kaum übertroffen werden. Raſches, klares Fortſchreiten der Handlung, deutlich ſichtbare Motive, große, einheitlich gegliederte Szenengruppen; dabei hat er mit richtigem Takt alles ausgeſchloſſen, was ganz unüberſetzbar iſt — wie die Sprachunterrichtsſzenen, gekürzt, was bei der Aufführung Dialektſchwierigkeiten bieten mußte. Freilich erfuhr dabei Heinrich V. eine völlige Umſtellung vieler Auftritte und eine Zuſammenrückung der Ereigniſſe in die Zeit nach dem Falle von Harfleur. Aber wo einmal ſehr große Änderungen, wie hier, unbedingt notwendig waren, läßt ſich ſchwer über

das erlaubte Maß rechten. Zu verwerfen iſt meines Erachtens Dingelſtedts Streichung des prachtvollen Chorus, den er zum Teil an unſchicklichen Stellen in die Szene einflocht, einmal recht geſchmackloſer Weiſe Falſtaffs ehemaligem Burſchen in den Mund legt, das andere Mal als dritten Monolog des Königs — im ſelben Akt! — einfügte. Die Anfangsverſe „O eine Feuermuſe, die hinan den hellſten Himmel der Erfindung ſtiege —" benutzte Dingelſtedt ſogar für ſeinen Prolog, der die ganze Aufführung eröffnete. — Einiger äußerlich-theatraliſcher Zutaten nicht zu vergeſſen, unter denen die ganz eigenmächtige Detailſchilderung der Franzoſen wohl die ſchlimmſte iſt.

Den erſten Teil Heinrichs VI. ſtrich Dingelſtedt, wohl nicht nur wegen der inneren Kolliſion mit Schillers „Jungfrau", wie damals einige Kritiker wiſſen wollten, ſondern um der Einheit des Ganzen die große, für das Geſamtdrama epiſodiſche Ablenkung nach Frankreich zu erſparen. Dieſer erſte Teil iſt zudem unzweifelhaft von Shakeſpeare noch ganz ohne die Abſicht, in ihm das Einzelglied einer großen Geſchlechtertragödie zu ſchaffen, geſchrieben; die Roſenſzenen, in denen der Dichter die letzte Phaſe des großen Kampfes weniger exponiert als ankündigt, erſcheinen dem nachfolgenden Blicke faſt wie ſpäter, von rückwärts, in die Gruppen der franzöſiſchen Auftritte eingeſchoben. Die Streichung des Teiles bedeutete für das Ganze zweifellos einen Gewinn wie eine ſchwere Einbuße. Ich will die Frage offen laſſen, ob es nicht doch künſtleriſcher war, den ganzen Teil zu übergehen, als die

großen Änderungen vorzunehmen, die ſeine Darſtellung unbedingt erfordert hätte. — Aus dem geſtrichenen erſten Teil nahm Dingelſtedt ſehr geſchickt die vierte Szene des zweiten Aufzuges, im Garten des Tempels, in den zweiten Teil herüber, und verband ſie dort mit dem Auftritt im Garten des Herzogs von York, dem zweiten im zweiten Akt, zu einem Ganzen. Einen ähnlichen Ausweg hätte er für eine andere, dem Geſamtdrama wichtige Szene finden ſollen, für die erſte des vierten Aufzuges, in der König Heinrich eine rote Roſe anſteckt: leider hat er dieſen bedeutſamen Auftritt mitgeſtrichen.

Den Reſt der Trilogie hat Dingelſtedt anders geteilt als Shakeſpeare. Er ſchließt die erſten fünf Akte mit der großen Vertragsſzene in der Weſtminſterhalle, mit der bei Shakeſpeare der dritte Teil Heinrichs VI. beginnt. Die Kluft zwiſchen zwei Stücken, zwiſchen zwei Theaterabenden, iſt leicht zu überbrücken, wenn der Zuſchauer den ungefähren Gang der Handlung vor ſich ſieht; das iſt bei Shakeſpeare der Fall: wenn er ſein Publikum entläßt, wiſſen alle, daß die Yorkſche Partei den Marſch auf London beginnt. Sie machen den Weg zum Einſetzen des neuen Stückes halbbewußt mit. Eine ſolche Kluft zwiſchen zwei Stücken wird aber unſtreitig weniger gut überbrückt, wenn — wie es bei Dingelſtedt der Fall iſt — der Ausgang des erſten Dramas wohl an ſich den Keim zu neuen Konflikten enthält, aber noch gar keine Richtung angibt, in der die Phantaſie des Zuſchauers in der Zwiſchenzeit weiterarbeiten, vorausdenken kann. Natürlich war die von dem jetzt nicht mehr irgendwie gewiſſenhaften Dingelſtedt

detailliert ausgearbeitete Weſtminſter-Szene ein großer, wirkungsvoller Schlußeffekt, künſtleriſch ſteht unzweifelhaft die Shakeſpeareſche Einteilung viel höher. An den anderen, ebenſowenig maßvoll in dieſem Stück angebrachten Korrekturen Dingelſtedts läßt ſich keine grundlegende Kritik mehr üben. Er erweiterte das Liebesverhältnis Suffolk-Margarete ziemlich banal, und ſchob im vierten Auftritt des vierten Aufzuges einen Monolog der Königin mit Brief und Bild Suffolks ein. Mit äußerlichen Zutaten ſtaffiert er auch die kleine Sondertragödie der Herzogin von Gloſter aus und preßt aus den hier angedeuteten Motiven eine große, effektvolle Volksſzene heraus, während er die Epiſode Peter-Horner ſtreicht. Wegen des ſchwer darſtellbaren, bedeutenden Alterswechſels bringt er die Söhne Yorks nicht wie das Original bereits im zweiten, ſondern erſt im dritten Teil. Hier hat er die franzöſiſchen Szenen, die er in Heinrich V. verſtärkte, ganz weggelaſſen und durch einen in mancher Beziehung mangelhaften Auftritt, der nach der Rückkehr Margaretas aus Frankreich in Dover ſpielt, erſetzt. Die noch ſehr typiſch-konventionellen Szenen zwiſchen Vater und Sohn und Sohn und Vater auf dem Schlachtfelde des zweiten Aufzuges hat er geſchickt in den Monolog des Königs verarbeitet. Indem Dingelſtedt die Szenen vor York und vor Coventry zuſammenzog, konnte er den vierten Akt mit dem wirkungsvollen ſechſten Auftritt — König Heinrich im Kerker und der junge Richmond — ſchließen laſſen; aus dem bei Shakeſpeare ſtummen Prinzen macht Dingelſtedt, ohne die Poeſie der Situation zu erkennen, ein redendes Theater-

kind. — In Richard III. muß ich gegen Dingelſtedts erſichtlich falſche Auffaſſung der Königin Eliſabeth in der Werbeſzene des vierten Aufzuges Einſpruch erheben. Die Regiebemerkungen für das Spiel Eliſabeths zeigen deutlich, daß Dingelſtedt glaubte, die Königin wäre wirklich von dem ſchlauen Heuchler umgarnt. Der Bearbeiter fügt denn auch im fünften Akt ein paar unmögliche Verſe ein, die das noch ausdrücklich betonen. Abgeſehen von allen künſtleriſch-pſychologiſchen und dramatiſch-techniſchen Erwägungen mußte ihn die kleine, von ihm geſtrichene, fünfte Szene des vierten Aktes, in der der Dichter die richtige Auffaſſung ausdrücklich bezeugt, über ſeinen Irrtum belehren. Seine im Anhang gegebene Erklärung, daß Eliſabeths Verhalten ganz unbeſtimmt wirken müſſe, mildert die Fehlerhaftigkeit der Einſchiebung nicht. Vielleicht hat ihn hier ſogar die Darſtellerin der Eliſabeth, Fräulein Bußler, korrigiert. Der Kritiker der Allgem. Zeitung will aus ihrem ſtummen Spiel heraus erkannt haben, daß ſie Richard nur ſcheinbar nachgäbe. Der fünfte Akt iſt ſonſt geſchickt eingerichtet und gruppiert. Kritiſche Erwägungen ruft nur die Behandlung der Geiſterſzene wach. Die ſchwierige Aufgabe, die für den Regiſſeur dadurch entſteht, daß die Geiſter ihre Worte erſt an Richard, dann an den entfernt in ſeinem Zelte zu denkenden Richmond richten, umging die Shakeſpeareſche Bühne mit ihrer primitiven Symbolik einfach dadurch, daß ſie den rechten Teil der Szene für das Lager der einen, die linke für das der anderen Partei ausgab; wie es im erſten Chorus in Heinrich V. heißt:

„Denkt euch im Gürtel dieſer Mauern nun
zwei mächtige Monarchien eingeſchloſſen."

Unſerer ſtark auf die einheitliche Stimmung rückſichtigenden Kunſt iſt eine ſolche Vereinfachung unmöglich. Nun hat Dingelſtedt, da ſich ja die ganze Szene als Traum gibt, Richmond mit in den Traum hineingezogen: man ſieht ihn über einem wolkigen Mittelgrund hinten in ſeinem Zelt ſchlafen, während Richard im Vordergrund ſich unruhig auf ſeinem Lager hin und her wirft. Die Geſtalten tauchen beleuchtet im Mittelgrund auf, von wo ſie ſich nach beiden Seiten wenden. Dieſe Löſung der Schwierigkeit iſt geſchickt, aber opernhaft und poeſielos. Ich ſehe die Szene ſo: durch den offenen Zeltvorhang ſieht der dämmerige Sommernachthimmel. Auf dem Tiſch am ſeitlichen Feldbett Richards brennt ein Licht. Nun treten die Geſtalten in den Zeltausſchnitt, ſchattenhaft, wie Silhouetten wirkend, ungreifbare Traumgeſtalten. Sie nähern ſich Richard langſam, das Licht der Kerze erhellt ihre Züge verſchwommen, geiſterhaft. Rückwärts treten ſie wieder vor den Nachthimmel, wenden ſich zum Hintergrunde und ſprechen nun verhallend, wie über ein Nebelfeld, die Worte an den jenſeits des Kampfplatzes gedachten Richmond, indem ſie ſich bei ihren letzten Worten in der Richtung nach dem feindlichen Lager entfernen und verſchwinden.

Dingelſtedt vertritt ſeine Eingriffe auch theoretiſch in der früher erwähnten Buchausgabe ſeiner Bearbeitung. Er ſpricht ganz offen aus, zu welchen Willkürlichkeiten er ſich berechtigt glaubte. Dieſe Erörterung iſt erſt 1866,

alſo lange nach Beendigung der ganzen Arbeit, geſchrieben, und enthält mithin das Endreſultat ſeiner dramaturgiſchen Anſchauungen Shakeſpeares Hiſtorien gegenüber, Anſchauungen, zu welchen er, wie ich zu zeigen verſuchte, von ganz künſtleriſchen Anfängen ausgehend erſt allmählich kam. Faſt erſcheint Dingelſtedt theoretiſch, was er praktiſch ja natürlich nie iſt, wie ein Ausläufer der Schröder, Weiße, Gotter. Er ſagt: „Wir wagen uns nirgends an den Grundgedanken und den Plan ſeiner Dichtungen; wir ändern ſeine Charakteriſtik und ſeine Kompoſition nicht, wir rühren auch nicht an das Kolorit ſeiner Sprache, ſoweit ſich dasſelbe mit der Bühnenbeleuchtung verträgt. Aber wo die Handlung unvermittelte Sprünge macht, fügen wir ihr ein verbindendes Glied, eine Motivierung ein; wo ſie ſtockt, beſchleunigen wir ihren Gang und laſſen ſie, in Monologen, ſtillſtehen, wenn ſie einen Ruhepunkt erheiſcht. Was er erzählt, ſetzen wir zuweilen in Handlung um, während wir untergeordnete Partien der Handlung in Erzählung ausarbeiten. Wir fügen ſeinen Charakteren einen Zug hinzu, ſetzen helleres Licht auf oder mildern eine ſcharfe Linie, wie es unſerer Empfindungsweiſe entſprechend ſchien. Alles dies, wir wiederholen es, vom Standpunkt des heutigen deutſchen Theaters.“ Berechtigter als dieſes dramaturgiſche Blutregiment ſind ſicherlich Dingelſtedts ſprachliche Korrekturen an Schlegels Überſetzung. Sie ſind an ihrem Platze faſt ſtets notwendig, um auf der Bühne Verſtändlichkeit und Wirkſamkeit des Geſagten zu ermöglichen oder zu erhöhen, und ſind meiſt auch mit richtigem Taktgefühl vorgenommen. Verwäſſerungen

kommen freilich auch hier vor. Im zweiten Teil Heinrichs VI. in der Szene nach der Ermordung Gloſters ſagt Warwick bei Schlegel:

„So ſicher meine Seele hofft zu leben,
bei jenem furchtbaren König, der auf ſich
den Stand der Menſchen nahm, uns zu befrei'n
von dem ergrimmten Fluche ſeines Vaters —"

bei Dingelſtedt ſagt er viel ſchwächer:

„So wahr, wie meine Seele hofft zu leben, —
bei deſſen Blut, der für uns alle ſtarb —"

Charakteriſtiſcher noch iſt eine Stelle aus der nächſten Replik Warwicks. Bei Dingelſtedt heiß es:

„— Die Hände ausgeſpreizt,
als hätten ſie noch mit dem letzten Griff
ſich gegen einen ſtärk'ren Feind gewehrt."

Wieviel kraftvoller, wieviel packender in der Anſchauung ſteht es bei Schlegel:

„Die Hände ausgeſpreizt, wie wer nach Leben
noch zuckt' und griff, und überwältigt ward."

Merkwürdigerweiſe enthält das Programm keinen Hinweis auf ein dramaturgiſch feines und ſehr künſtleriſches Mittel, das Dingelſtedt zur Erhöhung der Geſamteinheitswirkung einige Male anwandte: die Benutzung derſelben Dekoration für Szenen in verſchiedenen Dramen. Damit konnte man dem Zuſchauer recht lebhaft fühlbar machen: verwandelte Zeit im alten Raum. In einer Dialogein-

ſchiebung hat er einmal bei dem Vertrag zwiſchen York und Heinrich VI. darauf hingewieſen, daß dieſe ſelbe Weſtminſter Halle einſt die Thronentſagung Richards II. geſehen habe. Jedenfalls hat er die Gemächer im Königspalaſt, die Szene vor dem Towereingang auch in verſchiedenen Dramen wiederholt. Einige Male indeſſen ſcheint es, als ob er ſich dieſe ſicher ſtarke Wirkung auch habe entgehen laſſen, wo ſie möglich war. — Ob ſeine Rollenbeſetzung in der ſymboliſchen Art wie bei der antiken, klaſſiſchen Tragödienaufführung beziehungsreich war, ob er einzelne und Schauſpielergruppen bedeutſam in den verſchiedenen Dramen wiederkehren ließ, iſt aus den alten Perſonenverzeichniſſen nicht zu erkennen. Es iſt bei der beſchränkten Anzahl von Darſtellern, über die die Weimarer Bühne nur verfügte, übrigens nicht wahrſcheinlich.

Von den Eindrücken, die die Aufführung machte, iſt wenig aufgezeichnet worden. Wir wiſſen, daß ſie durchweg intereſſierte und von ſtarkem Beifall begleitet war, daß das Zuſammenſpiel, beſonders die Maſſenſzenen, eine glänzende Regie zeigten; von den Darſtellern ſollen ſich Lehfeld, Grans, die Königsdarſteller, und Deſſoir-Falſtaff ſehr ausgezeichnet haben. Die Wirkung der Falſtaff-Szenen wird in der „Allgemeinen Zeitung" ſtark betont: „wie wir ſie ſonſt auf deutſchen Bühnen nicht gewohnt ſind."

Wo viel Vorzüge viel Mängeln gegenüberſtehen, ſcheint es ſchwer, die Geſamtleiſtung gerecht zu wägen. Indeſſen liegen in der Größe der Auffaſſung, die Dingelſtedt mit ſeinem kühnen Unternehmen bewies, und in der ſicheren

Energie, mit der er das gewaltige Werk förderte und durchführte, die unzweifelhaften Kennzeichen einer großen, künſtleriſchen Tat. Nicht allein im Vergleich mit dem wenigen, was deutſche wie engliſche Bühnen ſonſt zum dreihundertſten Shakeſpeare-Jahrestage leiſteten: gab doch z. B. ein großes, deutſches Theater zu dieſer Feier, „ſeinen Kräften entſprechend," kein Shakeſpeare-Drama, ſondern ein älteres Stück von Holtei, das einen Vorgang aus Shakeſpeares Leben behandelt! Daneben mutet Dingelſtedts Leiſtung uns an, als habe ſie ſich in dieſe Zeit nur verirrt. Die erſte geſchloſſene Aufführung des Fünfkönigsdramas bedeutet aber auch in der Geſamtperſpektive der deutſchen Theatergeſchichte einen großen Moment, trotzdem ſie keinen ſofortigen ſtarken Einfluß auf die Weiterentwicklung unſerer Bühne und unſeres Dramas gewann. Die Nachfolge blieb vereinzelt: in verhältnismäßig kurzer Zeit ſchloſſen ſich nur Leipzig und Mannheim mit einer Geſamtaufführung an. — Schillers Wunſch, die Dramenreihe geſchloſſen auf die Bühne zu bringen, fiel in eine Epoche des deutſchen Theaters, die einer ſolchen Leiſtung zweifellos noch nicht fähig war, und mußte ſiebzig Jahre der Erfüllung harren. Dingelſtedts Aufführung wieder geſchah in einer Zeit allgemeinen literariſchen Tiefſtandes, vor einer Generation, die als Allgemeinheit zweifellos nicht reif war, den fruchtbaren Keim in ſich aufzunehmen und zeugen zu laſſen. Und der große, ſchöpferiſche Dramatiker, der ſie ganz begriffen hätte, dem ſie eine neue Offenbarung und in dem ſie für unſere Literatur eine neue Entwicklung hätte werden können, war ein Jahr vor-

her geſtorben. So konnte ſich Schillers Hoffnung, daß dieſe Aufführung eine Epoche einleiten würde, noch nicht erfüllen. Dann, als eine künſtleriſchere Generation aufgewacht war, ſchob ſich eine andere Entwicklung vor das Fünfkönigsdrama und ſein fortzeugendes Wirken: der Geiſt drängte danach, ſich ganz von neuem zu materialiſieren, am Moment anzuknüpfen. Dieſe junge Kunſt iſt jetzt vielleicht dazu herangereift, ein von allgemein-menſchlichen, zeitloſen Motiven getragenes hiſtoriſches Stimmungsdrama zu ſchaffen. Jedenfalls aber hat unſer künſtleriſches Ringen um eine neue, große, uns eigene Auffaſſung des hiſtoriſchen Geſchehniſſes noch nicht zu geſchichtsſchöpferiſcher Reife geführt. Ich glaube: nicht damals am Abend des 30. April 1864, als ſich der Vorhang über das blutige Schlachtfeld von Bosworth geſenkt hatte, erreichte die Aufführung ihre tiefſte, fruchtbarſte Wirkung. Ihre fruchtbarſte Wirkung kann, auch wenn die Geſamtaufführung nie mehr wiederholt wird, ganz in der Zukunft liegen.

Der Herr Theaterdirektor,
eine Macbethſtudie

„Die Erde iſt nach ihrem Entſtehen einer reiſenden Schauſpielertruppe, beſtehend aus einem Theaterdirektor, einigen guten Soliſten, die leider ſehr ſelten auftreten, ziemlich vielen Chargenſpielern, die meiſt erſte Rollen mimen, und zahlloſen Statiſten übergeben worden. Die reiſende Truppe wurde dabei ſtehend und hat ſeitdem eine Reihe chronologiſch — wenn auch gelegentlich ſtillos — geordneter Trauerſpiele und Komödien aufzuführen, die ſogenannte Weltgeſchichte, die, wie Shakeſpeares Königsdramen, in einem ununterbrochenen, doch dramatiſch manchmal nur ungenügend herausgearbeiteten Zuſammenhange ſtehen.“ Dieſer ſtereotype Lehrſatz, in den der Herr Theaterdirektor ſeine Weltanſchauung einzukleiden pflegte, hatte zwei Schlüſſe. War der Direktor mit ſeinem Beruf unzufrieden, was ſehr häufig geſchah, ſo fügte er ſarkaſtiſch hinzu: „Zur Strafe für ihr höchſt miſerables Spiel hat dieſe Schauſpieler ſchon a priori der Fluch getroffen, daß ſie einander die einzigen Zuſchauer ſind und alſo eigentlich für niemand ſpielen.“ War er hingegen einmal mit

ſeinem Beruf zufrieden, ſo ſagte er wiſſenſchaftlich-heiter: „Das iſt wirklich meine Meinung. Ehrenwort! Es ſind immer dieſelben Kerle, die agieren, dieſelbe Maſſe, die nachläuft. Die neue Rolle bringt jedesmal neue Worte und bedingt eine Modifikation im Spiel. Was iſt das groß? Man hört doch gleich den alten Komödianten heraus. Die Leute haben wirklich nicht mehr als den allgemeinen Chargencharakter, es ſind immer dieſelben; das bißchen Individualität, Perſönlichkeit liegt bloß in der Rolle, — ich verſichere Sie: bloß in der Rolle!“

Ein kleinſtädtiſches Theater hat von jeher den größten Reiz auf mich geübt. Nur dort finde ich den ganzen unwiderſtehlichen Zauber der Bühne. Dort bedeuten alle Dinge noch das, was ſie vorſtellen; ſie ſind es noch nicht, wie an unſeren großen Bühnen, wo alles ſo gegenſtändlich geworden iſt, ſo ſehr der leichten, luftigen, mit dem Wort verwandelbaren, Zauber- und Traumſphäre, die das Weſen des Theaters ausmacht, entzogen ſcheint. Das Leben einer kleinen Bühne hat Sinn und Bedeutung über die Stücke hinaus, die man gibt. Kolophoniumblitze, die uns nicht ſchrecken, dürftige Kuliſſen, die uns nicht täuſchen, und das ganze armſelige und doch liebe, auf den Schein und nur auf den Schein bedachte Völkchen eines Theſpiskarrens gehört dazu, wenn die Dramen wirkliche Symbole des Lebens werden ſollen. Das ergibt die herrliche Miſchung, wie ſie das Leben bietet: Geiſt, Gedanke, Größe, Gefühl, zum kleinlichen Spiel geworden, mißverſtanden, in halbkomiſchen Formen ſich auslebend und doch alles beſeelend und oft dieſem kleinen Kuliſſenreich des

Scheines, wie mit einem Zauberſchlage, die ganze Bedeutung der Welt gebend. Und gar Shakeſpeare auf ſolcher Bühne! Das iſt Gott in der irdiſchen Tragikomödie, aus der es manchmal wie ſein Auge aufleuchtet, — ſo, wenn ein pathetiſcher Komödiant ins Parterre ruft: Reif ſein iſt alles.

Die reale Unterlage der Weltanſchauung des Herrn Theaterdirektors war ſolche kleinſtſtädtiſche Bühne, die er — wie der pantheiſtiſche Gott das All — bis in den letzten Winkel mit Leben durchdrang. Ich verkehrte einen Winter lang mit ihm; meiſt abends nach dem Theater in einer Weinſtube. Es war ihm, wenn er geſpielt hatte, Bedürfnis, ſeine Erregung allmählich ausſtrömen zu laſſen und nicht ohne Übergang allein zu ſein. Denn er lebte ganz zurückgezogen in einem alten Gaſthof. Er war in dies Städtchen verſchlagen worden, weil er als Kollege unverträglich war und, ſolange er an großen Bühnen wirkte, immer mit Direktor und Regiſſeur in Fehde lag; darum brauchte er einen ganz ſelbſtändigen Poſten. Den hatte er hier als Direktor gefunden. Wenn die Schwalben gen Süden zogen, kam er mit ſeiner Truppe, und wenn ſie wiederkehrten, verſchwand er. Unter den Seinen fiel er auf. Er hatte Verwandlungfähigkeit und lebte ſeine Rollen, ſo daß es faſt immer ein Genuß war, ihn ſpielen zu ſehen, zumal er die großen Shakeſpearerollen bevorzugte. Er nahm es in ſeiner Leidenſchaft für Shakeſpeare ſogar hin, daß der Kaſſenertrag geringer war, wenn er in einem Winter zu viele der Gewaltigen über die Bretter führte. Aber er rechnete doch auch hier. Ich fand ſeinen

Shylock nicht jüdiſch genug; da dankte er mir gerührt und ſagte: „Sie geben mir eine wertvolle Beſtätigung; es iſt alſo gelungen.“ Wieſo? „Nun, ich darf doch mein beſtes Abonnentenpublikum nicht vor den Kopf ſtoßen!“

. . . Die Hamletvorſtellung war zu Ende. Ich war in dem dichtgedrängten Publikum einer der vielen geworden. Deutlich ging der dunkle Strom von Spannung, Ergriffenheit, Staunen durch mich dahin und erfüllte mich mit einer allgemeinen Grundſtimmung, über der ich klar meine ganz perſönlichen Eindrücke wahrnehmen konnte, ſelbſt da, wo ſie mit der Grundſtimmung in Fehde lagen und mich im Augenblick nicht zu überzeugen vermochten. So fühlte ich aus der Menge heraus ein Befremden, das ich gar nicht teilte und das mir dennoch unabweisbar vorhanden blieb. Der lang anhaltende Beifall hatte etwas Zweifelndes. Mit unklaren Empfindungen verließ ich das Theater. Auf dem Weg nach der Weinſtube individualiſierte ich mich mehr und mehr und konnte einzelne meiner Eindrücke deutlich herauslöſen. Dann aber zauſte mich der Wind am Mantel, wollte mir den Hut entführen und erreichte jedenfalls das eine, daß die Bilder der Aufführung, die ich innerlich zurückrief, durcheinander gerieten und meinem Blick nicht mehr ſtandhielten. In der altertümlichen Weinſtube ſetzte ich mich in eine halbdunkle Niſche, um den Direktor zu erwarten. „Der Reſt iſt Schweigen,“ umſummte es mich. Ich wurde das Wort nicht los. Ich ſtumpfte ſchon gegen ſeine Fülle ab; ſeine Aufdringlichkeit minderte ſich nicht. Da gelang es mir endlich, ihm „Alles Vergängliche iſt nur ein Gleichnis“

auf den Hals zu hetzen. Und die beiden taumelten, ſich überkugelnd, in den Schlund des Unbewußten hinab. Ich war die Quälgeiſter los. Da kam der Direktor.

„Waren Sie einverſtanden?“

„Unbedingt. Das heißt: Einiges hat mich überraſcht; aber auch überzeugt.“ Ich ſprach dann davon, daß ich am Schluß des Stückes aus der Menge heraus das Gefühl erlebte, den Eindruck noch nicht umſpannen zu können, das Gefühl von Widerſtand gegen die Aufnahme und Angleichung des Geſehenen, von einer gewiſſen klaren, aber harten und fremden Gegenſtändlichkeit.

„So etwas wie ein neugeſtimmtes Klavier, in dem die Töne hart und rein nebeneinander ſtehen?“

„Ja.“

Der Direktor lachte. „Als ich früher in der Hauptſtadt den Hamlet mehrmals dicht hintereinander ſpielte, war das Theater bei den Wiederholungen leerer als in der Erſtaufführung; von der dritten Vorſtellung an ſtieg der Beſuch wieder. Beim fünften-, ſechſtenmal war das Haus ausverkauft. Erſt als ich ſpäter in Paris den älteren Coquelin als Tartufe ſah, iſt mir klar geworden, was damals geſchah.“

„Was war mit Coquelin?“

„Eben die Wirkung eines neugeſtimmten, hart, aber abſolut rein geſpielten Klaviers. Sein Tartufe befremdete mich zuerſt. Er erſchien mir nüchtern, trotz aller Wucht, pſychologiſch, aber poeſielos. Nach ein paar Tagen empfand ich die außerordentliche Gegenſtändlichkeit ſeines Spieles: greifbar, drängend, wie ich die Erinnerungsbilder

ſtarker plaſtiſcher Werke erlebe. Ich konnte mir ſofort jedes Detail ſeiner Darſtellung zurückrufen. Coquelin hatte ſein Publikum nicht fortgeriſſen; er hatte ihm ſo viel Beſinnung gelaſſen, daß jede ſeiner Geſten und Übergänge Zeit und Raum fand, ſich einzuprägen. Er hämmerte uns den Tartufe ins Gedächtnis. Er iſt ein Schauſpieler für die Nachwirkung. Dem, glaube ich, iſt meine Art verwandt."

Wir ſaßen eine Weile ſchweigend, während ſich weit voneinander abſtehende Szenenbilder zuſammenſchloſſen, nach dunklen, inneren Bezügen, wie die Bilder in der Seele des Schaffenden. Der Direktor fühlte dies Arbeiten in mir und ſtörte mich nicht. Mein Auge kehrte immer wieder auf Hamlets Tod zurück. Der Direktor hatte die letzte Szene unendlich gehoben durch eine überſtrömende Wärme, die er in das Verhältnis zu ſeiner Mutter legte. Die wenigen Worte, die Mutter und Sohn wechſeln, waren wie ein ſtilles Ausruhen ineinander bei einem Abſchied für ewig, wie ein Raſten vor langer Reiſe. Ich wollte davon ſprechen. Doch der Direktor, jetzt müde und in Gedanken verſunken, ging nicht mehr darauf ein. In ein paar Wochen bringt er den Macbeth.

„Darf ich zu den Proben kommen?"

„Natürlich gern!"

Die Weinſtube war ſchon faſt leer. Der alte, rauchige Raum, der ein halbdunkles Deckengewölbe trug, wurde weiter und fühlbarer, je mehr er in die tiefen Schatten ſeiner Niſchen und Ecken zurückſank. Die beiden Tiſche, auf denen in zinnernem Leuchter noch Lichter brannten,

ſtanden jetzt ſchon ganz verloren darin. Unaustaſtbar. Der Geiſt von Hamlets Vater hätte erſcheinen können.

. . . Die Macbeth-Probe. Ich kam zu ſpät. Man war in der fünften Szene des erſten Aktes; die Lady lieſt den Brief. Ich ſetze mich hinten ins dunkle Parkett; mich überſtrömt das Gefühl, dieſe ſeltſame Vorſtellung des Macbeth — in mordernem Koſtüm vor alter Burgſzenerie — ſei allein für mich beſtimmt. Ich wollte mich nicht feſſeln laſſen, ſondern die Dichtung genießen wie eine ſchöne, weite Ausſicht, die ich nicht mit einem Blick umſpannen kann und vor der ich hinträume, ab und zu ein Stück der Ferne, einen Kirchturm, eine Wipfelgruppe oder eine Biegung des Weges zur Geſtalt aufleben laſſend in meinem Auge und dann mich wieder gleichmäßig löſend in dem Duft des Bildes, in Weite und Ferne. Ich glitt, frei vom Bann des Dramatikers, tief in die berauſchte Großartigkeit ſeiner Worte, wie ſie, in dem modernen Koſtüm geſprochen, faſt noch tiefer auf mich wirkten als ſonſt. Wandeln wir uns wieder in Menſchen, die die Worte Shakeſpeares ſagen können, ohne ſich klein, hohl, erbärmlich zu fühlen? . . . Ich trieb abſeits von den Wellen des Stückes, zumal mich die Darſtellerin der Lady — die einſtige Mutter Hamlets — in dem Monologe kalt ließ. Da erſcheint Macbeth. Die kurze, gedrungene Geſtalt des Direktors im Straßenanzug, einen Stock als Schwert in der Hand, — und doch, allein im Blick, die ganze Suggeſtion des Momentes. Er ſpielt wirklich; denn er will die Lady in ſeine Sphäre zwingen. Es iſt eine Art Ouvertüre. Sein Geſicht iſt düſter, zuſammengezogen,

voll Energie. Er ſteht ganz deutlich einen Augenblick nicht in der Dichtung, ſondern über ihr, wie das ſchaffende Schickſal. Er verkörpert in dieſem Augenblick das Geſchick Macbeths, das ſich ihm, zuſammengedrängt, in ein inneres Chaos verwandelt; alle Motive drängen ihn zur ſelben Zeit: von dem prunkvollen Aufſteigen des mit der Krone Geſchmückten umhüllt, das innere Niederſinken des Vernichteten. Er iſt bei dieſer entſcheidenden Begegnung der Macbeth aller Akte. Alle Züge und Blicke, die er heute noch annehmen ſoll, alle Schatten des Schickſals, in die er eintauchen wird, drängen ſich auf ſeinem Geſicht. In der Macht dieſer Fülle nimmt er die Begrüßung der Lady entgegen. Das iſt falſch, aber es bannt, es ſpannt mich. Ich bin an jedes Wort des Dichters gekettet. Die Lady wächſt und wetteifert mit dem Willen, der ihr erliegen muß. „O großer Glamis, edler Cawdor! Größer als beides durch das künftige Heil! Dein Brief hat über dies armſelige Heut mich weit verzückt und ich empfinde nun das Künftige im Jetzt."

Aus Macbeth war wie mit einem Schlage das Künftige verſchwunden; er war im Jetzt. Sein Ausdruck, ſeine Haltung waren einfach und verſtändlich: Furcht vor dem Willen dieſes Weibes. Bei ihr ſucht er hoffnungslos Hilfe vor ſeinen eigenen ſchwarzen Gedanken, vor denen er ſich deshalb ſo machtlos fühlt, weil ſie nicht ihm entſtammen, weil ſie ein Zufall nur, eine ſonderbare Fügung der Umſtände in ihm erzeugte; Gedanken, die nicht in ihm wurzelten, die er nur wie einen Verdacht aus einigen ſeltſamen Tatſachen herauslas. Das war's: er hatte gegen

sich einen Verdacht, vor dem er Schutz suchte. Es klang bittend, wie er der Lady, die ihn so prunkhaft begrüßt hatte, sein ganzes Geheimnis, seine Furcht und seine düstere blutige Hoffnung in dem einen Satz sagte: „Mein teures Leben, Duncan kommt heut noch.“ Er steht unter ihrem Willen; ihr Spiel antwortet ihm wie Rufe in den Bergen, fern und stark.

Ich bleibe auch in den Zwischenakten in meiner Dunkelheit. Irgendwo, höre ich, setzt sich jemand in meine Nähe. Wie fern von mir liegt der kleine helle Fleck dort vorn, in dem großen finstern Raum, der sich mir jetzt mit seltsamen Zuschauern bevölkert. Ein Wispern und Raunen in den Rängen, die, wie ich weiß, doch ganz leer sind. Es ist, als ob sich die Leute dort oben hinter der Brüstung duckten oder nur im tiefsten Dunkel der Logen stünden. Ein Glatzkopf, der aus dem schräg aufwärts fallenden Schlagschatten der Proszeniumslogenbrüstung ragt, wirkt fahl und abgelöst wie ein Totenschädel. Plötzlich hat sich mir das Theater zur Welt erweitert: die Toten sitzen in dem weiten Rund der Ränge und Galerien und schauen aus ihrer großen Dunkelheit auf den engen Fleck Licht, in dem die Lebenden durcheinanderlaufen, stehen bleiben und mit geblendeten, suchenden Augen von Zeit zu Zeit zu ihnen hinüberstarren, ohne je etwas anderes zu sehen als das in ihren eigenen Augen noch versprengte Licht, während sie mit ihren ins Dunkel tastenden Händen doch einen weiten und begrenzten Raum fühlen. In der Dekoration des Bankettsaales stimmt etwas nicht. Man ändert ihn: eine ins Freie führende erhöhte Halle neben dem Thron. „Oben käl-

teres Licht!" ruft der Direktor. Der eine Mörder muß in die Halle treten: er wirkt wie eine Silhouette, in einem Kontraſt von Schatten und Plaſtik, gegen die Zechenden unten, die in warmem Licht ſtehen. Gut! Sehr gut! So muß das Furchtbare ſich zu Macbeth ſchleichen. Die Szene geht groß vorüber. Macbeths Spiel lebt nur aus dem düſteren Inneren. So oft Banquos Stuhl wieder leer iſt, irrt des Königs Blick in die Schattenhalle; er ſchrickt zuſammen, als von dort einmal ein Diener kommt, der Wein bringt. Er greift nach der Hand der Lady, die ſich ihm entziehen will. Ich erſchrak faſt über die Art, wie der Direktor den Schluß der Szene ſpielte: „Wahrlich, wir ſind zu jung nur!" Wie er das ſagt! Er bleibt auf dem Worte „jung" ſtehen. Es ſuggeriert ihn. Innere Ruhe kann ihm ſein Weib nicht mehr geben, vielleicht Vergeſſen, Rauſch. Er umarmt ſie. Sie läßt es geſchehen.

Mir fährt es durch den Kopf: liebt er dieſe Schauſpielerin? Es kann nicht anders ſein . . . Da höre ich ſchon, wie er ganz ruhig ſagt: „Sie dürfen darauf nicht eingehen. Ihr Blick muß ſorgenvoll bleiben und abgewandt, wie ins Geſtaltloſe. Sie dürfen es nur gerade eben geſchehen laſſen." Schon klatſchte er in die Hände: „Schnell die Höhlendekoration!"

Wie ausgelöſcht, wie nicht mehr bei ſich ſpielte der Direktor von dem Augenblick an, wo er die Nachricht vom Tode der Königin empfängt. „Sie hätte ſpäter ſterben ſollen!" Das Wort ſeines Schickſals. Birnams Eſchenwald, Macduffs künſtliche Geburt: das war's nicht, was ihn ſtürzte. Ihn ſtürzte ihr Tod.

Bei dem allgemeinen Aufbruch begrüßte ich ihn. Wir gingen zuſammen ein Stück Weges. Ich verhehlte nicht, daß ſeine Auffaſſung ſehr gewagt ſei.

„Vielleicht. In Shakeſpeare geht alles hinein.“ Schweigen. Dann fuhr er fort: „Was heißt Auffaſſung! Ich fühle den Macbeth ſo, abſolut ſo, im Moment, wo ich ihn ſpiele. Jetzt wenigſtens. Früher habe ich vielleicht andere Seiten in ihm ſtärker herausleuchten ſehen. Jetzt iſt's ſo. Und dann, ſehen Sie, dieſe Lady! Kann man ihn denn mit ihr anders ſpielen?“

„Die Lady iſt in der Tat vorzüglich, obwohl ſie mir in den Monologen mißfiel.“

„Vorzüglich?“ ſchrie er.

„Ja.“

„Dies Urteil hätte ich von Ihnen nie erwartet. Ihr Spiel iſt eine fortgeſetzte Arbeit von mir. Ich kann keinen Schritt machen, ohne daran zu denken, daß ich ſie mitziehen muß. Es iſt möglich, daß ſich daraus manchmal Wirkungen ergeben. Aber es ſtrengt an, lieber Freund! Sehen Sie, wenn mir der Bote die Nachricht von ihrem Tode bringt, dann ſage ich ſtill für mich: ‚Gott ſei Dank!‘ Aber dann bin ich müde, habe das Gefühl, daß Macbeth jetzt auch müde iſt, und ſpiele ihn als zerſchlagenen Menſchen. Nein: haben Sie die Lady wirklich erträglich gefunden?“

„Es war eine völlige Einheit zwiſchen Ihnen. In der Mordſzene waren Sie faſt ineinander verwachſen; ſo ſtieg die Tat, das Geſchehnis zwiſchen Ihnen auf.“

Er beſinnt ſich und ſagt dann: „Ja, wirklich; dieſe

Szene iſt mir ſelten ſo natürlich und notwendig geweſen wie heute."

Der Tag der Vorſtellung iſt da. Ich leſe zu meinem Erſtaunen in der Zeitung, daß die Heroine des Stadttheaters erkrankt iſt. Ich gehe mich erkundigen, höre, das Stück werde dennoch geſpielt, treffe auch ſchon den Direktor.

„Ja. Ich habe einen Gaſt für die Lady. Es ſcheint übrigens nichts Schlimmes zu ſein. Ja ... Ich habe einen Gaſt. Wundervoll, ſage ich Ihnen. Wir haben ein paar Szenen probiert. Ich habe ſie nirgends mitziehen müſſen. Das ging Schlag auf Schlag. Vielleicht engagiere ich ſie fürs nächſte Jahr. Na, Sie werden ja ſehen!"

Das Haus war ziemlich voll. Auf den Stehplätzen drängten ſich Schüler. Auch das Parkett war gut beſetzt. Nur in den Logen war alles verſtreut. Dort eine Uniform. Darunter ein ſtarr glotzendes Opernglas, ein langer Handſchuh, ſchwarze Spitzen, die die rote ſteigende Brüſtunglinie überſchnitt. Ein Theaterzettel wehte vom Balkon. Ein Glatzkopf ſchaute hinauf und ſchien froh zu ſein, daß der Dame, deren verkehrtem freundlichem Blick er in dieſem Moment begegnete, nicht das Opernglas heruntergefallen war. Übrigens ſchien der Theaterzettelfall den Anfang zu verkünden. Es wurde dunkel . . .

Ich warte auf die Lady . . .

Inverneß. Die Lady lieſt den Brief. Macbeth; ganz wie auf der Probe: die konzentrierte Geſtalt, das Vollgefühl ſeines Schickſals. Sie ſtehen einander gegenüber,

— zweifelnd, ſchwankend. Die Lady ſpricht die Begrüßung, als warte ſie erſt die Meinung des gnädigen Herrn ab. Und richtig: ſie verfehlt die Wirkung auf ihn. Er ſcheint ſeiner Sache ſchon ganz ſicher zu ſein, zu wiſſen, was er will. Ihre Repliken ſind ihm faſt nichts als Zeit für ſtummes Spiel. Aus ſich holt er den Fortgang der Handlung. Die Worte der Lady wirken nur wie ein unnötiges, ſpielendes Echo der tiefſten Stimme in Macbeth, die der König ſchon deutlich genug in ſich ſelbſt hört. Als tränke ein Dichtergeiſt das Stück in ſich zurück: ſchon iſt eine Geſtalt in die andere zerronnen, die der Dichter ſchwer zu Gegenſätzen auseinanderſchlug ... Macbeth ſpielt ſichtlich frei, leicht, ungehindert. Aber er ſpielt monologiſch. Der Lady „Laß alles andere mir!" klingt faſt lächerlich. In dem König allein vollzieht ſich das Schickſal, die Königin hetzt nur, bringt Gründe, hat keinen Willen. Das „Gebär mir Söhne nur!" ſpricht er wie abweſend; dann plötzlich, ſie anſehend, ihre Geſtalt mit ſinnlichem Blick prüfend, — dann wieder ins Leere. Auch in der großen Szene des Mordes iſt er allein. An allem, um deſſen willen er den Mord unternahm, verſinkt ſein Intereſſe in dem Augenblick, da die Tat getan iſt. Das liegt in ſeiner Weigerung, wieder hineinzugehen. Es iſt kein ſchwaches Grauſen, wie es der Direktor ſpielt. Dieſe Pſychologie iſt packend; aber ſie ſteht nicht im Gedicht.

Ich warte auf die Bankett-Szene. Wundervoll: der Mörder, der Geiſt, der Diener, vor dem er erſchrickt. Aber die Königin? Macbeth beachtet ſie nicht, greift nicht nach ihrer Hand. Er ſcheint es aber dennoch kurz mit ihr pro-

biert zu haben; denn ſie wartet ſichtlich. Nein. Er taumelt auf ſeinen Thron zurück. Auch die Umarmung bleibt aus.

Der Beifall iſt dröhnend. Dieſe Art, alles aus ſich allein, wie aus einem Sprudel, herauszugeſtalten, muß bei der Menge zünden, die reichere Zuſammenhänge nur verwirren. Ich fühle: der Direktor ſonnt ſich in dieſem Triumph.

Der Macbeth der Probe, der gebrochene Macbeth, hatte keine Möglichkeit mehr zu der eminenten Schlußverwandlung aus dem vom Zauber geſchützten, eigentlich furchtſamen Verbrecher durch die Verzweiflung zum Helden. Diesmal hatte Macbeth die Möglichkeit zu dieſem Hinauswachſen aus der Enge ſeiner Tragik. Wie gleichgültig kam die Antwort auf die Meldung vom Tode der Königin jetzt: „Es hätte Zeit ſich für ein ſolches Wort gefunden!“ Er hörte ihren Tod nur wie eine Warnung für ſich. „Aus! Kleines Licht!“ Wie eine Ahnung ſeines Unterganges, welcher der ſchon dunkel wiedererwachende Held in ihm trotzt. Verſöhnung in der Stimme, wie er ſagt: „Leben iſt nur ein wandelnd Schattenbild!“ „Ein armer Komödiant“: das fühlt er am tiefſten. Er hat den ganzen Ekel in der Stimme, mit dem er manchmal über ſeinen Beruf ſpricht. Dies Wort reißt ihn ganz in die Situation und enthebt ihn ihr weit, mitten hinein ins Herz der Dichtung. Und nun die Meldung vom wandelnden Wald. Sein Auge iſt rund aufgeriſſen. Er verſteht den Boten nicht, er ſtarrt ihn an, er rinnt aus der Grenzenloſigkeit dieſes Erſtaunens zuſammen und ſchreit: „Sklave,

du lügſt!" Er weiß nicht mehr, daß es eine Lady Macbeth gegeben hat. „Doch prüf' ich noch das letzte: vor die Bruſt werf' ich den mächtigen Schild!" Ein jubelnder Held, von dem alles Unechte abgefallen iſt: ſein Weib, die trügeriſchen Prophezeiungen, ſeine ganze Vergangenheit, die wie ein fremder Atem ihn umhauchte, ein Held, wie am Anfang des Stückes, geht er in den Tod. Und es berührt faſt peinlich, daß die Überwinder dieſen Helden, der umnachtet furchtbarer Macht dienen mußte, nachträglich ſchmähen.

Brauſender Beifall. Hervorruf auf Hervorruf.

An dieſem Abend fragte mich der Direktor nicht erſt nach meiner Meinung. Er ſtrahlte. Vielleicht hatte er ein Gefühl davon, daß meine Eindrücke gemiſcht ſeien. Das hätte er nicht in lauter Ausſprache ertragen. Er warf über die heutige Lady ein paar bewundernde Worte hin, die ich nicht aufnahm. Dann ſagte er ſehr ernſt: „Das iſt die ganze Geſchichte. Es gibt ein paar ewige Schatten oder Masken oder wie Sie es nennen wollen. Die haben einige Schritte zu machen, wie in einem Reigen, ſich nähernd, ſich entfernend und zuletzt verſchwindend. Dieſe Schatten wiederholen ihr in einer Anzahl von Worten feſtgelegtes Leben immer und immer wieder. Immer neue Träger und Kräfte treten hinein und tragen die Maske und können nicht anders; tanzen den Reigen, wie er vorgeſchrieben iſt. Ob ſie die Worte ſo verſtehen oder ſo: es ändert nichts, der Reigen wird getanzt und ſie kommen immer zum ſelben Schluß."

Da ich an jenem Abend auf dem rechten Ohr ſym-

boliſch hörte, fragte ich gleich: „Und wie ſtimmt dieſe Idee zu Ihrer Weltanſchauung?“

Er entgegnete: „Sie einigt ſich mit ihr ſehr gut. Verſteht ſich: in einem höheren Sinn. Erſtens — Sie wiſſen, daß ich einmal Philoſophie ſtudiert habe —: auf dem Weg in die Tiefe einer Sache begegnet uns mehrmaliger Gegenſatz. Zweitens: bei Weltanſchauungen von der Art muß man mindeſtens zwei, möglichſt einander recht widerſprechende haben, um überhaupt auszukommen. Drittens einigen ſich mir dieſe beiden Weltanſchauungen in einem ſehr perſönlichen Erlebnis. Lady Macbeth iſt — was man hier nicht weiß — meine geſchiedene Frau, Lady Macbeth wird meine Gemahlin werden. Auch die Komödie wird wohl mehr oder weniger dieſelbe ſein! . . . Nun raten Sie!“

Der Meiſter von Palmyra und Ahasver

Die dichteriſchen Behandlungen der Ahasver-Sage kranken an zwei unlöslich mit dieſem Stoff verbundenen, in ihm beruhenden Schwächen. Der Ahasver-Gedanke verſagt dem Dichter einen reinen, aus der naturgemäßen Entwicklung ſich ergebenden und doch wirkſamen Abſchluß: er verläuft ins Ewige. Sobald der Dichter dieſen weſentlichſten Zug der Sage beibehält, wird gerade in dem Moment, in dem ſeine ganze Dichtung überſehen und erfaßt werden kann, und der zudem der pſychiſch eindrucksvollſte iſt, der Inhalt ſeines Werkes nur wie eine Epiſode im Leben des ewigen Wanderers erſcheinen. Das Endergebnis iſt negativ; und das ſteht in lebhaftem Kontraſt zu der menſchlichen Tiefe und Reife, die jede würdige Behandlung des Stoffes erfordert. Auf verſchiedene Weiſe haben die Dichter dieſe Gefahr zu überwinden getrachtet. Julius Moſen deutet wenigſtens die Tatſache an, daß Ahasvers Schickſal ein Ende haben wird; allerdings nur mit dem etwas ärmlichen in den letzten Verſen ſeiner Dichtung ausgeſprochenen Hinweis auf „das allerletzte Weltgericht". Geſtaltete er ſeine Dichtung auch inſofern äußer-

lich, als er ihren Abſchluß gleich vorweg an eine in Chriſti Fluch ausgeſprochene Bedingung knüpft, ſo verlieh er ſeinem Schluſſe doch noch eine gewiſſe innere Größe und Wirkung, indem er Chriſtus Ahasvers Ebenbürtigkeit anerkennen läßt: „Mir gegenüber haſt du dich geſtellt wie ein Gedanke wider den Gedanken.“ — In einem mir handſchriftlich bekannt gewordenen Ahasver-Fragment, deſſen Verfaſſer dieſen Stoff leider fallen ließ, wird ein ſtarker Abſchluß dadurch erreicht, daß Ahasver wieder das wird, was er urſprünglich war: der Zweifel am Chriſtentum. Den über das Chriſtentum hinausgehenden unbewußten kosmiſchen Gehalt hatte er hier nicht mehr; ſo konnte ihn der Dichter da ſterben laſſen, wo nach ſeiner Anſicht das Chriſtentum, die ſtarr dogmatiſche Weltanſicht, die jeden Zweifel an ſich hart ſtraft, den erſten Stoß empfängt: er ſtirbt in der ſiegenden Reformation. Daß der Verfaſſer das Chriſtentum alſo kosmiſch, als eine vorübergehende Erſcheinung ſah, ließ auch hier ein Verklingen ins Ewige, wenn auch nicht der Geſtalt, ſo doch der Idee, zu. Von Goethe haben wir nur ein kurzes Ahasver-Fragment; der größte Teil des Vorhandenen beſchäftigt ſich zudem nicht mit dem ewigen Juden. Von Lenau haben wir nur eine Epiſode. Überhaupt haben einige Poeten die Gefahr, hier epiſodiſch zu wirken, zu neutraliſieren geſucht, indem ſie von vornherein nur eine Epiſode anſtrebten. Sie ſuchten, um nebenbei eine leidlich künſtleriſche Geſamtwirkung zu erreichen, nur den Schatten des Wanderers nachzuzeichnen, indem ſie ihn, wenigſtens äußerlich, zur Nebenfigur machten. — Das alles ſind Auswege, die bei einer epiſchen

Behandlung der Sage leichter, bei einer dramatiſchen ſchwerer über den toten Punkt hinwegtäuſchen.

Mir ſcheint nun, daß die andere Schwierigkeit, die in dem Stoffe liegt und die zweifellos für eine große dichteriſche Begabung rein und künſtleriſch lösbar iſt, die beſprochene Schwäche des Stoffes inſofern aufhebt, als ihre Überwindung uns mit einer gewiſſen Gleichgültigkeit gegen den Schluß erfüllt. Dieſe große und von den ganz in der Idee befangenen Künſtlern überhaupt nicht bemerkte Schwäche iſt: daß wir die weſentlichſte Seite der Sage zunächſt nicht lebendig und erſchütternd mitempfinden: die Todesſehnſucht Ahasvers. Wir nehmen dieſen Zug freilich ohne weiteres hin, weil er uns zu vielen Gedanken und Phantaſiebildern anregt; vielleicht ſehen wir das künſtleriſche Problem in der Ausgeſtaltung der damit verbundenen Ideenwelt. Wenigſtens haben die meiſten Bearbeiter dieſen Fehler gemacht. Sie führten uns Ahasver etwa im Mittelalter vor als ein Weſen, das ſchon Hunderte von Jahren lebt; mit Märchengefühlen nehmen wir die Geſtalt hin, verſtehen ihr Leid, fühlen es aber nicht, folgen den Ereigniſſen intereſſiert, indeſſen unſere Tiefe ungeweckt bleibt. Oder Ahasver wird vor unſeren Augen durch die Jahrhunderte und die wechſelnden Kulturen geſchleift; wir vermögen, im tiefſten unſerer Gebundenheit an eine Epoche bewußt, dieſe verwandelten Zeiten nicht im Rahmen einer Dichtung, einer Perſönlichkeit zu erfaſſen; die Dichtung berührt ſchon beim zweiten Zeitenübergang nichts Verwandtes mehr in uns, die wir uns innerlich nach der Kultur der erſten Zeit unſeres Helden

geſtalteten. Wir ermüden. — Kurz, das Problem war falſch geſtellt: die Ahasver-Sage verlangt keine ſpekulative Behandlung, ſie fordert nur, daß der Künſtler die Todesſehnſucht des Helden vor unſeren Augen entſtehen und bis zur grauſigen Höhe wachſen laſſe. Nur das! Denn nur ſo kann eine Dichtung vom Segen des Todes geſchaffen werden, deren Kern in der Sage liegt; nur, wo der Stoff ſo gepackt iſt, werden wir wahrhaft mitergriffen und verlangen, in der klaren Empfindung von den ruhenden und den wankenden Stützen unſeres Lebens, nicht mehr nach einem äußerlichen, ſpekulativen oder dramatiſchen Abſchluß der Dichtung, die uns ja zu dem ungeheuren Schluß führte, daß der Held und wir, ſolange er in uns iſt, den Tod erſehnen und als notwendiges Weltgeſetz verſtehen. Dieſes künſtleriſche Ziel iſt aber nur zu erreichen, wenn die Geſchehniſſe ungefähr in die Zeit zuſammengedrängt werden, die ein Menſch zu leben vermag, die wir ganz durchzufühlen vermögen; wenn wir den ewigen Wanderer jung und dann alternd ſehen, wenn der ſich nicht Wandelnde in derſelben anders und anders werdenden Umgebung vor unſeren Augen einſam wird — wenn, nur ein wenig vergrößert und mythiſch von uns entfernt, nichts geſchildert wird als das Altern eines Menſchen, eines lebensvollen, ſtarken Menſchen, der verſteint ſeine Zeit überlebt und eine neue Generation um ſich ſieht; wenn Zauber oder Fluch zu nichts dient als nur, um etwas deutlicher zu machen das ganz gewöhnlich Menſchliche. Indem der Einſame, deſſen Milieu, deſſen Luft und Wurzelboden hinſchwindet, immer ſtärker von allem, womit er im Leben zuſammenhing, ſehn-

ſüchtig ergriffen wird, rundet ſich das eigentliche menſchliche Schickſal. Die Stimmung, die eine ſolche Ahasver-Dichtung zu ihrem Ende zu führen vermag, klingt für uns am tiefſten in den einſamen Widmungsſtrophen zum Fauſt.

Adolf Wilbrandt hat die Aufgabe unternommen, uns im „Meiſter von Palmyra" den menſchlichen Inhalt der Ahasver-Sage fühlen zu laſſen. Eine Reihe unendlich glücklicher Griffe hat er in der Bearbeitung dieſes Stoffes getan. Er hat die Sage vermenſchlicht, vereinheitlicht, vertieft und gereinigt. Er konnte ſo ſelbſtändig mit der Sage umgehen, weil er Künſtler genug war, des Namens Ahasver und der mit ihm von vornherein gegebenen Stimmung entraten zu können; ſeine Veränderung aller äußeren Umſtände brachte Friſche und von Erinnerungen unverwirrte Klarheit in ſein Werk.

Der unſchöne und kleinlich-religiöſe Zug der Sage, daß Ahasvers ewiges Erdenleben eine Strafe iſt, lenkt vom Wichtigſten ab und reißt zudem zwiſchen uns und dem haßerfüllten, verbitterten Juden eine trennende Kluft; Wilbrandt beſeitigt ihn. Seinem Ahasver-Apelles fällt das ewige Leben einfach als Schickſal zu; trotz der feierlich-myſtiſchen Szene, in der es ihm verliehen wird, eigentlich natürlich wie alle Geſchicke der Menſchen. Der mächtige Wille zum Leben, der ſofort in Apelles ſichtbar wird, erſcheint faſt wie eine ſich nur in die Form des Willens kleidende Ausſtrahlung der außerordentlichen Lebenskraft ihres Trägers. Der Zauber dient außer der deutlicheren Einführung der Idee beinahe nur dazu, uns die Sorge

zu benehmen, irgendein Zwiſchenfall könne dieſe Lebenskraft am vollen Ausleben hindern, ſie vorher brechen. Unſere Aufmerkſamkeit wird ganz auf dieſe Lebenskraft hingewieſen: von außen ſoll ſie nicht vernichtet werden; ſehet zu, ob nicht in ihr ſelbſt etwas erwacht, das ſie zu vernichten trachtet. In dieſer Reinigung lag ſchon ein Teil der Vermenſchlichung der Sage, die Wilbrandt hauptſächlich dadurch erreicht, daß er den Zeitraum ſeiner Dichtung nur etwa dreißig Jahre länger ſein läßt als das höchſte Maß an Lebenszeit, das einem Sterblichen beſchieden ſein kann; und daß dieſe überzähligen dreißig Jahre erſt da beginnen, wo das bereits gelungen iſt, was den Ahasver-Dichtungen meiſt mangelt: daß wir die Vereinſamung der Geſtalt als geworden im Innerſten mitfühlen. Der Zeitraum in der Dichtung fällt in den Übergang der heidniſchen zur chriſtlichen Kultur. Nur dieſen für den Zuſchauer durchaus mitfühlbaren Übergang ſtellt Wilbrandt dar, um ſeinen Helden und uns das Vergehen der verwandelnden Zeit empfinden zu laſſen. Ein Hin- und Herſchwanken, eine ſcheinbare Rückkehr des Heidentums, das wie alles Reaktionäre wieder weichen muß, machen dieſen Übergang bewegt, dramatiſch und erſetzen in der Wirkung den mehrfachen Übergang von Kultur zu Kultur. Ganz beſonders empfinden wir in dem unſicheren Reaktionsverſuch Julians, deſſen Wellen bis in das Stück hineinſchlagen: es gibt in der Entwicklung kein Zurück. Das muß auch Apelles empfinden.

Der Ahasver der alten Sage iſt in buchſtäblichem Sinne ein Wanderer, er iſt ruhelos und kommt an alle

möglichen Orte. Die meiſten Dichter behalten dieſen Zug bei: bei Hamerling iſt er in Rom, bei Lenau im rauhen nordiſchen Gebirge, bei Moſen wird er auch weit umhergetrieben, obwohl ſich bei dieſem Dichter ſchon der feine Zug findet, daß Ahasver mit ſeiner Heimat in enger Verbindung bleibt. Zeit und Raum, die ſo oft in dieſer ſprachlichen Verbindung auftreten, erſcheinen dem oberflächlichen Blick als gleich weſentlich. Für den tieferen Menſchen verlieren ſie dieſe Stufengleichheit, ſeinem Gefühl kündigt ſich die Zeit als die weſentlichere Seinsweiſe an. Das Weiträumliche fließt ihm, je mehr er Erfahrungen macht, mehr und mehr zuſammen, die Erde wird ihm zur ſchwebenden Kugel, der Raum bietet ihm nichts Neues mehr, und ſo erliſcht auch ſeine urſprünglich ſtarke Sehnſucht ins Räumliche. Großes und Neues bietet ihm allein das Pſychiſche, das ſich für ihn nur in der Zeit vollzieht: ihr entſtammen ſeine Gefühle. Unweſentlich, ja den Kern der Ahasver-Ideen verhüllend, iſt Ahasvers räumliches Wandern: indem er durch viele, auf verſchiedenen, höheren, niederen und wieder höheren Stufen ſtehende Kulturen über die Erde wandert, wird ſein — und damit unſer — Gefühl für ſein entſetzliches Wandern durch die Zeit getäuſcht und getrübt. Wieder ein zielſicherer Griff Wilbrandts, deſſen Apelles nur ein Wanderer durch die Zeit iſt. Es iſt bezeichnend, daß ſein ganzes Stück nur in und bei Palmyra ſpielt und daß Apelles ſich nur einmal längere Zeit von Palmyra entfernt; und dieſe Entfernung liegt nur zwiſchen zwei Akten (zwiſchen Akt III und IV), nicht im Dargeſtellten, das die Einheit des Ortes aufweiſt, zu der

ein ſtarker Menſch nähere und weitere Umgebung zuſammenſchmilzt. Wir ſahen ſchon bei Moſen ſolches Hinneigen zur räumlichen Vereinheitlichung, aber erſt Wilbrandt führte ſie durch. Er klärte und vertiefte ſo die Idee. Freilich gab er ihr die letzte Tiefe erſt dadurch, daß er ihre negative Seite, die ſie auch in ſeinem Stücke deutlich zeigt, durch das Widerſpiel der Frauen, geradezu in eine poſitive verwandelt: wenn Apelles dem Tode verfällt, wiſſen wir, daß der Tod auch Leben zu ſchaffen, wenigſtens neues Leben einzuleiten vermag. Wie kräftigende Nächte liegen die dunklen Zeiten, in denen der „Sorgenlöſer" das Bewußtſein der immer wiederkehrenden Frauenſeele gelöſcht hat, zwiſchen ihren ſorgenvollen Tagen: der Tod ſtärkt zu neuem Leben.

Vielleicht wendet man mir ein, daß der Unterſchied zwiſchen dem Stockjuden Ahasver und dem aſiatiſchen Griechen, zwiſchen dem haßerfüllten, verſchloſſenen Schuhmacher und dem hochſinnigen freien Künſtler, zwiſchen dem mit dem Leben beſtraften und dem mit dem Leben beſchenkten Manne ein allzu großer ſei, als daß man die beiden Geſtalten in eine ſo enge Beziehung zueinander ſetzen könne. Und dennoch, ihr Wertvolles ſtammt bei beiden aus derſelben menſchlichen Seelenbewegung: der Menſch erfaßt einmal in ſeiner Entwicklung den Tod und erſchauert vor ihm, er kämpft gegen ihn an mit einem Gedanken von unendlichem Leben, dies überlebt ſich in ſich, ſtürzt gerade in ſeiner kühnſten Spitze nach innen zuſammen; und was nur geſchaffen wurde, um den Gedanken vom Tode abzulenken, lenkt ihn milde zu ihm zurück und

verſöhnt mit ihm. Die innerliche Einwirkung des ſo viel älteren Ahasver auf den jüngeren Apelles iſt gewiß. Es iſt faſt, als ob Ahasver, deſſen Geſtalt eine rohe, finſtere Zeit erſchuf, ſich in der Zeit, die alles, was ſie von damals übernahm, verfeinerte und vermenſchlichte, in den Apelles verwandelt hätte. Ein äußerer Zug der Handlung, die Wilbrandt entwirft, beſtätigt dieſen Zuſammenhang. Schon in Moſens Dichtung tritt Ahasver in Beziehung zur Sache des Julianus Apoſtata; ein Dichter, der den antichriſtlichen Charakter des Ahasver beibehielt, durfte ſich dieſes mächtige Moment ſicherlich nicht entgehen laſſen. Und Ahasver hat den Apelles mit in dieſe Unternehmung hineingezogen, ihn, den vornehmen, in läſſiger Hoheit den kleinlichen Kämpfen um Religionsformen fernſtehenden Künſtler. Äußere, ſcheinbar zufällige Geſchehniſſe reißen ihn hinein. Wir aber wiſſen, daß es die wenigen Tropfen rein ahasveriſchen Blutes, die in dem hoheitsvollen Griechenkörper noch pulſen, ſind, die ihn in dieſe Unternehmung verſtricken.

Die beiden Gedanken über den Tod, mit denen das Problem ſpielt, haben beide, ſo direkt ſie einander entgegengeſetzt ſind, ſtreng peſſimiſtiſchen Charakter. Die Teilantwort auf die große Fragengruppe, die wir mit dem Worte „Tod" bezeichnen: ob der Tod wünſchenswert oder furchtbar iſt, iſt immer peſſimiſtiſch, wie ſie auch ausfallen möge. Iſt der Tod furchtbar, ſo wirft eben er die düſteren Schatten auf das Leben; düſter aber muß ſchon in ſich das Leben ſein, dem er als wünſchenswert erſcheint. Jedem tragiſchen Problem iſt ein peſſimiſtiſcher, ein Schmerzens-

zug eigen: die Ahasver-Sage predigt laut und eindringlich: „Der Tod iſt wünſchenswert.“ Wilbrandt führt ihn uns ſowohl als furchtbar — namentlich im letzten Akt mit künſtleriſcher Wirkung —, wie als wünſchenswert vor. Aber ſeine Antwort iſt eine andere, einfachere und, wenn man will, viel tiefere: ihm iſt der Tod weder furchtbar noch wünſchenswert, nur notwendig; notwendig nicht nur durch das Naturgeſetz, ſondern in ſich. Dieſe Antwort bedingt, daß er über den Tod ſeine eigenen Gedanken, daß er über den Tod innere, ihm unumſtößlich wahre Erfahrungen gemacht hat. Denn ſeine Antwort „er iſt notwendig“, iſt gegenüber dem einfach hingenommenen „es iſt ſo“, das mit negierendem Gefühl geſprochen auch den Tod als etwas rein Negatives erſcheinen läßt, unendlich bejahend, ſie iſt vielleicht das Poſitivſte, was wir Menſchen darüber ausſprechen können. Darum läßt er uns und ſeinen Helden erſt viermal die verjüngende Kraft des Todes ſehen, den er wie eine Art ewigen Jungbrunnens betrachtet, ehe er Apelles zumutet, auch in dieſen Jungbrunnen hinabzuſteigen. Poſitiv, bejahend, optimiſtiſch iſt dieſer Schluß, der dem Apelles Leben in neuen Formen verheißt; und er iſt künſtleriſch ſtark, denn Apelles ſchließt in ſich ab und wandert doch fort ins Ewige.

Guſtav Freytag beſpricht im ſinnvollſten Kapitel ſeiner „Technik des Dramas“, dem über Sophokles, die Einrichtungen des attiſchen Theaters. In der bekannten Art, wie dort die Rollen des Stückes unter die drei, ſpäter vier, Schauſpieler verteilt werden, ſieht er, zweifellos mit Recht, einen gefühlsmäßig-ſymboliſchen Zug. So iſt z. B. der

Bote, der in den „Trachinierinnen" den erſt ganz gegen Schluß des Stückes auftretenden Helden meldet, der Protagoniſt, der Darſteller des Herakles ſelbſt; ſo kehrt der Darſteller der Antigone als Bote, der den Tod der Antigone verkündet, noch einmal vor unſer Auge zurück. Die Griechen, das wiſſen wir, kannten die myſtiſchen Fähigkeiten der Seele ſehr wohl. Wenn ſie in den „Trachinierinnen" die Stimme des Herakles hörten, wurden ſie an die Stimme des Boten erinnert; ſie mochten eine Empfindung haben, als ſei die Seele des Helden mit dem Boten voraus in die Heimat gewandert; oder die vom Leibe frei gewordene Seele der Antigone kehrt mit dem Boten ihres Todes zurück — ſie zittert in ſeiner Stimme. Die Griechen ſehen die Seele nicht ſo feſt an den Körper gekettet wie materialiſtiſche Phantaſten. In dieſer Einrichtung ihres Theaters — die gewiß von der indiſchen Lehre der Seelenwanderung ganz unabhängig iſt — liegt der Beweis, daß ſie das freie Weſen der pſychiſchen Kräfte zum wenigſten dunkel empfanden. Wir haben in dieſer Gewohnheit der griechiſchen Regie Kunde von einem auf helleniſchem Boden entſtandenen Anſatz zu einer der indiſchen verwandten Seelenanſchauung. Adolf Wilbrandt, der Euripides und Sophokles überſetzte, der den Schauplatz ſo mancher ſeiner Dichtungen in die antike Welt verlegte, in der er durchaus heimiſch iſt, iſt wohl durch dieſe alte Theaterſitte auf die Idee gekommen, uns eine wandernde Seele, die von Form zu Form ſtrebt, in ſeinem Drama vorzuführen. Die Art, wie er techniſch dieſe Aufgabe, die noch auf mancherlei andere Art hätte angegriffen werden

können, löſt, beweiſt uns das: die verſchiedenen Geſtalten, durch welche die ſich immer verjüngende Seele hindurchgeht, werden von derſelben Darſtellerin geſpielt. Noch ein kleiner Zug, der deutlich an die Antike erinnert: von der zweiten Form, in der dieſe Darſtellerin auftritt, ſagt Wilbrandt, ſie ſolle durch Kleidung uſw. der erſten ſo unähnlich ſein wie möglich. Das iſt die veränderte Maske und Haltung und die wohl auch ein wenig verſtellte Stimme, mit der derſelbe Schauſpieler in Athen ſeine verſchiedenen Rollen im ſelben Stück deutlich voneinander trennte. — Im vierten Aufzuge ſpricht Apelles ausdrücklich von der indiſchen Lehre der Seelenwanderung. Auch hier bedient er ſich im Beginne des Stückes mit Recht eines kleinen Zaubers. Wir mögen von der wundervollen indiſchen Lehre ſo überzeugt ſein wie wir wollen, es würde uns doch ſehr wundern, daß wir dieſe wandelnde Seele in jeder Form ſogleich wiedererkennen — überhaupt, daß ſie immer wieder in dieſelbe Umgebung eintritt, wenn wir nicht durch einen kleinen Zauber willig gemacht würden, dieſe unnatürliche Handgreiflichkeit hinzunehmen.

Der Gedanke von der ewigen Wiederkehr, der in mehreren Shakeſpeareſchen Sonetten lebt, der in der „Tragödie des Menſchen" von Madach anklingt und bei Nietzſche wiedergeboren wird, iſt wohl das Tiefſte, was über Welt und Leben gedacht worden iſt. Er iſt um ſo viel tiefer und wahrer als jeder ſpekulative Gedanke, als er ſich uns in inneren Erlebniſſen zu beweiſen vermag. Ich meine mit dieſen Beweiſen nicht die Erinnerungen an ein

früheres Leben, von denen Leute, die die Lehre vorher kannten, gelegentlich zu wiſſen behaupten. Wilbrandt verwendet eine ſolche dunkle Erinnerung ohne tiefere Wirkung im letzten Akte. Ich glaube, daß jeder entwicklungsfähige Menſch ſich einmal dabei antreffen wird, wie er ſich ſelbſt in ſeiner eigenen Vergangenheit als ein ganz fremdes Weſen auftauchen ſieht, das unleugbar er war, das aber jetzt ebenſo unleugbar vergangen iſt, an das er ſich vielleicht nicht eben deutlicher erinnert als an einen verſtorbenen Freund. Wenn er dann der verjüngenden, Bewußtſein löſchenden und wieder entfachenden Kraft des Schlafes und andererſeits der ſeltſamen Wirklichkeit des Traumes recht inne wird, ſo wird ihm manches unumſtößlich werden, das ihm vielleicht früher eine hirnverbrannte Spekulation zu ſein ſchien.

Symboliſch zieht ſich durch das ganze Drama das „im griechiſchen Geiſt gedichtete“ Lied vom Adonis:

„Alſo will's der ewige Zeus: Du mußt nun
niederſteigen unter die blühende Erde,
mußt die dunkle Perſephoneia küſſen,
ſchöner Adonis.

Wenn im Lenz dann wieder die Quellen rauſchen,
aufwärts ſteigen wirſt du, beweinter Jüngling,
küſſeſt froh die goldene Aphrodite,
ſchöner Adonis.“

Jünglinge verſchiedener Generationen ſingen es; aber die Melodie dazu ſpielt Pauſanias, der Sorgenlöſer, der Tod, den Wilbrandt als eine ernſte, menſchliche Geſtalt,

die genau ſeinem Gedankenbilde vom Tode entſpricht, in das Stück hineinſtellte. Es iſt ein feiner Zug, daß die, denen ſein Spiel gefällt, bald ſterben werden. Dadurch hat der Dichter nicht nur ein wirkſames Mittel, vorzubereiten — wie z. B. den Untergang Julians — ſondern auch eine Möglichkeit, uns das inſtinktſichere Verhältnis des Apelles zum Leben fühlen zu laſſen: ihm gefällt dieſe Melodie nie.

Wenn wir nun ſehen, wie Wilbrandt dieſe beiden uralt menſchlichen Ideen, die Ahasver-Sage und den Seelenwanderungsgedanken miteinander verſchlang, werden wir hierbei auch auf die großen Schwächen des Werkes aufmerkſam werden müſſen. Es iſt charakteriſtiſch für einen Dichter ſeiner Zeit und ſeines literariſchen Verhältniſſes, daß der gedankliche Entwurf, ſein Plan und die geiſtige Führung der Entwicklung klar und — weil Wilbrandt das geiſtige Niveau ſeiner literariſchen Genoſſen überragte — ſogar bedeutend iſt, daß er aber nicht in einem eigenen großen Stil, nicht ſelbſtſchöpferiſch ſeinen Gedanken Leben zu geben wußte. Die dramatiſche Sprache, die er ſpricht, iſt ein für die Größe dieſer Idee allzu mattes und glattes Nachklaſſiſch, als daß unſere Freude an dem Werke ganz rein ſein könnte. Unverkennbar trägt hier der „Meiſter von Palmyra" die Zeichen der Epigonenzeit. So überraſcht uns nur wenige Male ein unmittelbar dichteriſcher Zug, ein Einfall aus der Tiefe — wie im vorletzten Akte die Stimme, die den Tod Julians verkündet und von den Bergen hinab nach Palmyra wandert, ein Wurf von Einfachheit und Größe. Aber um ſo öfter müſſen wir ge-

radezu bewundern, wie klar, künſtleriſch und richtig der Stoff bei der Ausarbeitung durchdacht worden iſt. Die myſtiſch-feierliche Szene der Verheißung, die in das unſichere Licht des Halbtraums getaucht iſt, leitet ein. Neben Pauſanias, der gleich hier erſcheint, tritt noch ein Greis auf, der von einigen für den Herrn des Lebens gehalten, aber vom Dichter nicht recht klar geſtellt wird und der dann ganz verſchwindet. Die beiden Verheißungen, die des Nichtſterbens an Apelles und die des Todes und der ewigen Wiederkehr an Zoë, die erſte Form, in der die Frauengeſtalt des Stückes auftritt, werden hier und zwar in künſtlicher Weiſe verſchlungen gegeben, ſo daß wir gleich fühlen müſſen — das iſt einer dieſer feinen techniſchen Griffe Wilbrandts —: dieſe beiden Seelen ſind unlöslich aneinandergekettet. Der Greis ſagt ihm:

„Du ein Bildnis, du ein Beiſpiel,
das des Todes Lehre predigt,
das des Lebens Rätſel lichtet."

Ihr aber verkündet er:

„Wiederkehren wirſt du! nicht
ſo, doch anders; Abbild des
ewig neu geformten Lebens, —
den zu führen, zu belehren,
der in ſich verharren will.
Wandre du von Form zu Form,
ſtrebend leichtbeſchwingte Seele."

Es wird nun durchgeführt, daß immer, wenn Apelles wieder einſamer geworden iſt, wenn wieder einige der ſtets

loſer und weniger werdenden Fäden, die ihn mit ſeiner Umgebung, ſeiner Zeit verknüpften, zerriſſen, wieder ein paar freundliche Flammen, die ihm leuchteten, erloſchen ſind, ihm die Seele Zoës als neuer Menſch begegnet, in die zeitveränderte Umgebung hineingeboren, mit ihr verwachſen, von ihr geſtützt und getragen, durch ſie jung und lebenskräftig. Wir und Apelles hören deutlich die Lehre: ohne Umgebung, mit der du von Kindheit auf verwachſen biſt, in die du dich mit deinen Wurzeln feſtklammerſt, die mit dir leidet und glücklich iſt, vermagſt du nicht zu leben. Apelles wird ſeiner Zeit immer fremder und mithin intereſſeloſer; das Weib iſt immer wieder eng verwandt mit der veränderten Zeit. Nur das Weib verbindet ihn mit der Zeit; aber der zeitloſe Apelles bleibt doch einſam. — Ein ſehr glücklicher Gedanke Wilbrandts war es, daß er dieſe Seele ſich in immer anderem Erdenſtoffe materialiſieren läßt. Die im erſten Akte ſterbende Märtyrerin kehrt im zweiten als römiſche Kurtiſane großen Stils wieder, im dritten als etwas engherzige Chriſtin, im vierten als der jugendliche für Julian begeiſterte Nymphas, im fünften als Vertreterin eines innigeren und tieferen Chriſtentums. Ein wenig ſpiegelt ſich hierin der Wandel der Zeitſtimmung. Die Ausführung dieſes Frauencharakters iſt in vieler Hinſicht ſchwach, eine eigentliche Höherentwicklung iſt in ihm nicht zu ſpüren; der, um ſo zu ſagen, metaphyſiſche Kern der Perſönlichkeit, der immer wieder die neue Geſtalt ſchafft, iſt nicht deutlich genug ſichtbar. Wir müſſen aber anerkennen, daß Wilbrandt hier das Weſen des Mannes und des Weibes ſcharf kontraſtiert, ja vielleicht über dieſen

Kontraſt etwas Neues ausſagt: das unlösliche Verwachſenſein oder Verwachſen mit ihrem Milieu iſt etwas ſpezifiſch Weibliches, das Ich-Moment im Manne aber löſt ihn immer etwas heraus und ſtellt ihn oft genug innerlich ganz auf ſich ſelbſt. Der Dichter umgibt dieſe beiden Menſchen mit einer Reihe von mehr oder weniger individuell gezeichneten Figuren, die altern und eine nach der anderen dem Tod in die Arme ſinken, um durch neue dem Apelles fremd bleibende Menſchen erſetzt zu werden. Beſonders iſt es ein naher Freund des Meiſters von Palmyra, Longinus, der durch das Stück Folie für ihn iſt. Als ganz junger Menſch ſteht er im erſten Akt neben dem Manne Apelles; und nun ergreift er über in hinweg und iſt im vierten Akte ein altersſchwaches, gebücktes Männchen neben dem noch immer rüſtigen, nur ergrauten, doch lebensſtarken Freunde, von dem er in einer Ahnung des wirklichen Zuſammenhanges ſagt: „Zeus mag wiſſen, wie du es anſtellſt, ſo im Saft zu bleiben; wandelſt noch wie ein Hirſch bei Tage, wie ein Löwe bei Nacht. Als wärſt du nur gealtert bis zu einem Tage, der dir als letzter beſtimmt war; dann gab dir ein perſiſcher Magier einen Zauberſaft und nun lebſt du unveränderlich wie die Götter weiter.“ Dieſer Mann begleitet den Apelles bis faſt zu ſeinem Ende. Im fünften Akte hat Apelles niemand mehr und nun offenbart er ſich dem Pauſanias, dem einzigen ihm noch bekannten Weſen, nun iſt er auch allein mit der wandernden Pſyche, die ihm wieder begegnet, nun kann er „niederſteigen unter die blühende Erde“. Es iſt kaum nötig, noch von der vor ſich gehenden Handlung zu ſprechen.

Epiſodiſch bewegt und in ihren einzelnen Teilen bunte, lebendige Bilder bietend, entbehrt ſie des eigentlich Dramatiſchen. Mit ſicherem Takte vermied Wilbrandt, indem er das ſonſt vielleicht erlahmende Intereſſe mit Nebenhandlungen rege erhielt, in der Haupthandlung mehr zu geben als langſame, gleichmäßige unerbittliche Entwicklung: ein Tempel wird erbaut, auf ſeinen Trümmern eine Kirche errichtet; in einem neuen Bilde liegt auch ſie als efeu-überwucherter Trümmerhaufen vor uns. Nur im vierten Akte ein wahrhaft dramatiſcher Umſchlag: Apelles, der noch eben ſein zeitloſes Leben als des Menſchen Glück geprieſen hatte — ohne ſich eingeſtehen zu wollen, welche Todesſehnſucht ſchon in ihm liegt, wird durch den Tod ſeines Nymphas blitzartig über ſich aufgeklärt: „So will ich ſterben! ſo verfluch' ich dies Leben, das nicht endet!"

Ich muß eine frühere Behauptung einſchränken. Einmal läßt ſich der zeitloſe Apelles doch in die Zeit hinüberziehen — als ihn ſein Enkel Nymphas in den Kampf für Julianus mitreißt. Aber er mußte auf halbem Wege umkehren, ehe er in die Epoche des Nymphas hinabſtieg. Und einmal geſchieht es ganz. Das iſt der Schluß des Stückes. Aus ſeiner Zeitloſigkeit führt ihn Zenobia in die Zeit zurück. Und wie die Leichen in der toten Stadt, die in ihrer Luftabgeſchloſſenheit durch Jahrtauſende erhalten geblieben ſind, im Augenblick, da ſie von Luft und Licht berührt werden, zerfallen, wie der Mönch von Heiſterbach in dem Augenblick, wo er nach ſeiner dreihundertjährigen Wanderung, die ihm wie ein Tag dünkte, zu den Lebenden zurückkehrt, plötzlich ergraut und ſtirbt — ſo Apelles. Ich ſagte

zu Anfang, daß wir in einer Ahasver-Dichtung, die im wesentlichen gelungen ist, gleichgültiger sind gegen die Art des Schlusses. Wilbrandt mag das empfunden haben; denn einfach, ohne Einlösung einer Prophezeiung, ohne eine dramatische Steigerung läßt er Apelles sterben. Wie ihm das Leben zufiel, weil er danach verlangte, so etwa fällt ihm jetzt, da er sich nach ihm sehnt, der Tod zu. Zenobias kühle Hand, die auf seiner Stirn liegt, gießt Frieden in ihn, der vom Haupt zum Herzen rinnt: ein selig Stillestehen. Was wir da miterleben, ist der Tod keines Halbgottes, keiner mythischen Person; es ist einfach der Tod eines Menschen, eines mit Leben und Tod versöhnten Menschen.

Johann Chriſtian Günther

Günthers unbeugſam harter Vater, der für eine Ausnahmenatur wie ſeinen Sohn nicht mit tieferem Verſtändnis begabt war, hat in einer Beziehung ſehr richtig über den Dichter geurteilt. Mehrere Jahre nach dem Tode des Sohnes ſchrieb er an Steinbach, den Verfaſſer der erſten chronikartig-trockenen Güntherbiographie, daß man mir Unrecht den Grund für Günthers frühen Untergang in ſeinen traurigen Umſtänden, ſeinem äußeren Mißgeſchick ſehe; ſein Sohn ſei allein ſelbſt „fortunae suae sinistrae faber“ geweſen. Wir fühlen durch, wie der ſtarre Alte mit dieſem kalten vorwurfsvollen Wort ſeinen eigenen nicht ganz unbeträchtlichen Schuldanteil an dem Geſchick des Jungen vernichten möchte. Trotzdem: er hat im weſentlichen durchaus recht. — Günther ſchmiedete ſein kurzes, luſt- und leidenreiches Leben ſelbſt.

Wir wiſſen, zu welchen Widerwärtigkeiten literarhiſtoriſcher Betrachtung dieſe vermeintliche ethiſche Schuld Günthers geführt hat. Hier erfuhr er kalte, phariſäiſch-dünkelhafte Verurteilung „vom moraliſchen Standpunkt“; drüben entſchuldigte man ihn chriſtlich und mild verzeihend. Aber hier wie dort maßte man ſich an, über ihn zu Gericht

zu ſitzen, den literar-moraliſchen Strafrichter zu ſpielen, an einem wilden großen Leben. Die Philiſter, dieſe unwürdigen Totenrichter, werden es nie aufgeben, ſelbſt in der Geſchichte nach ihrem kleinperſönlichen, beſchränkten „gut und böſe“ zu richten über würdige aber wehrloſe Tote. — Goethe begriff ſeinen Vorgänger als Erſcheinung; und ihm ſchloſſen ſich einige vornehmere Geiſter unter den Forſchern an.

Aber Günther und Günthers Leben wird uns heute doch nicht mehr ſo erſcheinen, wie es Goethe erſchienen war. Goethes bekannte Worte aus „Wahrheit und Dichtung“ ſind kühl abwägend und erkennen nur mit Einſchränkung an: der gereifte, gefeſtigte Mann urteilt über einen leidenſchaftlichen Jüngling. Sicher hat Goethe in ſeiner früheren Zeit, wo er ſelbſt noch ganz im Werden war, mit mehr Liebe und weniger Überlegenheit nach Günther zurückgeſchaut. Aber das Weſentliche des Verhältniſſes dieſer beiden Männer liegt auch hier nicht. Selbſt das größte Genie kann ſich nicht ſo weit aus dem eigenen Selbſt entfernen, daß es ſich und ſein Werk im Zuſammenhange der großen Entwicklung richtig ſieht. So war wohl Goethe ſeiner abſolut einſamen Höhe nicht in dem Maße inne, daß er in Günther das außerordentliche Genie erkennen konnte, welches den Weg zu dieſer Höhe bahnte und nur vorzeitig abbrechen mußte. Günther gewinnt für die geſchichtliche Entwicklung dadurch hohe Bedeutung, daß ſeine Art, die Welt zu ſehen, das Leben zu erleben, die Sprache zu fühlen, daß ſeine ganze jugendlich-leidenſchaftliche Kunſt

den großen Vollender, den Ausleber findet; er bahnte die größere, wenn auch nicht die herrlichere Hälfte des Weges zu dem fernen-umtürmten Gipfel, auf dem Goethe anlangt. Günther ahnt dieſen Gipfel. Muß nicht jeder an Goethe denken, wenn er in Günthers Teſtament die Verſe findet:

„Die geheime Liebeskunſt, ſo ich ziemlich ausſtudieret,
und verböt' es nicht die Zeit, einſt in Deutſchland aufgeführet,
ſchenk' ich dem geſchickten Kopfe, der nach mir die Laute nimmt
und ſie mit gelehrten Griffen nach der griech'ſchen Zither ſtimmt."

Darin liegt das Weſentliche im Verhältnis der beiden Männer: Goethe iſt Günthers unmittelbarer Erbe und Nachfolger. Goethe iſt gewiſſermaßen eine Reinkarnation desſelben künſtleriſchen Impulſes, der Günther hervorgebracht hatte, und den das Geſetz der Zeit dringend und wiederholt für den geiſtigen Thron gefordert zu haben ſcheint. Denn auch Günther war eine abſolute Höhe in ſeiner Zeit, und es iſt geradezu lächerlich, ihn mit Brockes und andern Zeitgenoſſen zuſammen oder ihn den bedeutendſten der Schleſier zu nennen. Fände zwiſchen Günther und Goethe nur eine äußere ſichtbare Beeinfluſſung ſtatt, etwa wie zwiſchen Perugino und Raphael, ſo wäre an dem Verhältnis nichts Beſonderes; aber hier iſt ein unterirdiſcher, den Blicken entzogener Einfluß, der die Bahn bezeichnet, in welche die damalige geiſtige Kultur immer ſtärker drängte, der ſich uns darſtellt gewiſſermaßen als ein Hervortauchen beider Männer aus demſelben geiſtigen Strom. Günther iſt der erſte Verſuch des Lebens, Goethe

hervorzubringen, er iſt der Vorläufer, nicht ohne die Tragik, die dem Vorläufer eignet, wenngleich die außerordentlichen künſtleriſchen Erfüllungen und die zahlreichen ganz endgültigen Intuitionen und Prägungen bei Günther, über die auch Goethe nicht hinausgeht, dieſe Tragik weſentlich mindern.

Günthers direkteſtem Erben, dem Vollender des unvollendet Hinterlaſſenen, mußte der Gegenſatz am eindrucksvollſten werden, in dem er ſelbſt zu dieſem Vorgänger ſtand. Er fing da an, wo Günther aufgehört hatte; er ſah in ihm nicht ſo ſehr das Erreichte als vielmehr das, was von Günthers Höhe aus weiter erreicht werden konnte: ſein eigenes Ziel. Durch das Gefühl innerer Verwandtſchaft zu Günther wurde ihm dieſer Gegenſatz noch lebendiger. Wie er in ſich unendlich das Poſitive empfand, ſo betonte er in Günther das Negative. Er ſieht Günthers Leben und Dichten als ein zerrinnendes und in dem Mangel an Selbſtbeherrſchung den Grund dieſes Zerrinnens. Uns aber wird vor allem der mächtige Lebensimpuls an Günther weſentlich ſein; das ungeheure poſitive Drängen in ihm, das ſich ſelber vernichtete. — Die Selbſtbeherrſchung und Willenskraft des Durchſchnittsmenſchen hat Günther ſicherlich auch beſeſſen. Aber ſie konnte nicht genügen, einen ſo gewaltigen genialen Impuls zu zügeln. Nur eine ebenfalls übergroße Begabung nach der Seite des beherrſchten Willens hin hätte vermocht, dieſen inneren Sturm in unendliche Tiefenkraft zu verwandeln. — Wir dürfen nicht in den Fehler verfallen, in dem Mangel einer ſolchen zweiten genialen Begabung das Weſentliche des

Dichters und ſeines Lebens zu ſehen; überhaupt mehr in ihr zu ſehen als die Erklärung ſeiner Disharmonie. Günther ging nicht an einem Zuwenig zugrunde; ſein Schickſal war ein Zuviel, dem nur ein Heroe gewachſen geweſen wäre. Goethe hatte von früh auf ſichtbar das Beſtreben, ſein Daſein „mit dauernden Gedanken zu befeſtigſten"; aus dieſem Triebe und ſeiner tiefen Erfüllung wurde ſein großes, klares, geordnetes Leben, das uns wie eine Schöpfung Goethes erſcheinen muß. Weitab ſteht er von den Menſchen, deren Glück und Unglück, ja die ſelbſt ein bloßes Erzeugnis der Verhältniſſe ſind. Ebenſo weit ſteht Günther ihnen fern. Goethe verwandelte alles, was ihm begegnete, in feſten inneren Beſitz, Günther in flüchtigen Sinnenrauſch; ſo ging aus Goethes Hand ein ſich in ſich fortpflanzendes Werden, Dauer hervor, aus Günthers Hand ein nach lohendem Aufflammen kurz abbrechendes Sein. Aber das eine wie das andere Leben trägt deutlich die Spuren ſeines Schöpfers.

Erſt wenn uns auch das ſcheinbar zufällige äußere Geſchehen im Leben eines bedeutenden Menſchen zum Hinweis auf ſeine wahre Natur wird, lernen wir ſein Innerſtes kennen, das ihm ſelbſt vielleicht verborgen iſt. Faſt nur im Zufälligen tritt es unbeirrt, von keinem Bewußtſein phantaſtiſch beleuchtet, zutage. — Starke Naturen ziehen ohne es zu ahnen aus den Dingen und Ereigniſſen immer das ihnen in der Tiefe Entſprechende auf ſich: Glück oder Unglück. Was wir einſt als Gymnaſiaſten belächelten, daß die Römer ſehr viel Wert auf die Erprobung des Glückes eines Feldherrn legten, verriet ein tieferes Ver-

ſtändnis für die Naturkräfte, als es unſere rationaliſtiſchen Anſchauungen tun. Starke Naturen voller Disharmonie reißen oft aus allen Dingen das Glück auf ſich und verwandeln es dann langſam oder raſch in Unglück. So in vieler Beziehung Günther.

Wir dürfen in Günthers Leben keinen Zufall ſehen: weder in ſeinem Vorhandenſein an dieſer beſtimmten Stelle der Geſchichte, noch in ſeinem Verlaufe. Die geiſtigen Lebensſtröme, die von Zeit zu Zeit aus unbekannten Quellen durch die Menſchheit oder ein Volk dahinziehen, rufen die großen Kulturjahre hervor: deutlich zeichnen ſich in ſolchen Zeiten im Entwicklungsleben die Jahreszeiten ab. Günther war eine erſte verfrühte Blüte des deutſchen Geiſterfrühlings im achtzehnten Jahrhundert. Von der lebenweckenden Kraft des warmen Luftſtromes gezeugt, ehe die letzten Fröſte vorüber waren, mußte dieſe Pflanze vor der Reife erfrieren. Kein Frühling kommt über die Erde, ohne ſich in ſolchen vorzeitig erſchaffenen und wieder vernichteten Blüten angekündigt zu haben. 1724, ein Jahr nach Günthers Tode, wurde Klopſtock geboren, der älteſte der großen Dichtergeneration, welche die Blütezeit nun wirklich heraufführte. Es iſt kein Zufall, daß Klopſtock, Leſſing, Herder, die der Wiederholung einer ſo wunderſamen Blüte wie Günther vorangingen, härtere, widerſtandsfähigere Naturen waren, und daß, als Goethe aufwachte, die Welt ringsum ſchon mitten im Frühling ſtand.

Günthers trübe, in engen gedrückten Verhältniſſen verlebte Jugend iſt ganz erfüllt von der unwiderſtehlichen Sehnſucht nach Befreiung, nach vollem Leben, die auch in

dem jungen Schiller und dem jungen Hebbel mächtig war. Wie dort äußerte ſie ſich als ein Drang nach Bildung. — Günther erhielt den erſten Unterricht von ſeinem Vater auf mehreren Gebieten, vor allem auch im Lateiniſchen. Der alte Günther, ein vielbeſchäftigter aber armer Arzt, hatte die Abſicht, ſeinen Sohn des Geldmangels wegen nicht ſtudieren, ſondern ein Handwerk erlernen zu laſſen. Iſt es nicht merkwürdig, daß er ihm trotzdem dieſen ſcheinbar zweckloſen und für die beabſichtigte niedere Laufbahn eher hinderlichen Unterricht erteilte, der für die weitere Entwicklung Günthers plötzlich die höchſte Bedeutung gewann? Die Sehnſucht nach ſeinem Leben verdichtete ſich bei Günther bis zu heimlichem Gebete: was er von den Menſchen nicht hoffen konnte — ſein Vater war ſeinen poetiſchen Neigungen gänzlich abhold — das erflehte er von Gott. Da kommt ein Arzt aus Schweidnitz, Dr. Thiem, zufällig nach Striegau, wo er ſich gegen ſeinen Willen aufhalten muß. Er bittet Günthers Vater als Kollegen zu ſich ins Wirtshaus, kommt mit ihm in angeregte Unterhaltung, fragt den alten Günther, ob er Kinder habe und erbietet ſich ſchließlich auf deſſen Mitteilungen über Johann Chriſtian hin, ohne ſich dieſen auch nur zeigen zu laſſen, zur unentgeltlichen Aufnahme des Jungen in ſeinem Hauſe, zur Vermittlung von Freitiſchen und Unterſtützung, damit er die Gnadenſchule in Schweidnitz beſuchen könne. Der väterliche Unterricht befähigte Günther zur Aufnahme in eine ſolche Schule. Damit iſt ſein Leben entſchieden; der innere Drang hatte ſich die Verhältniſſe dienſtbar gemacht.

Sein Eifer und ſeine Begabung lenkten in Schweidnitz das Intereſſe und das fördernde Wohlwollen mehrerer gelehrter Männer auf ihn, die ihn materiell unterſtützten und ihm ihre Bibliotheken öffneten; eine erſte, flüchtige Jugendliebe beſchleunigte ſeine Entwicklung und vertiefte ſein Verhältnis zum Leben; ſeine poetiſchen Erſtlinge brachten ſchon dem Schüler Achtung, faſt Ruhm.

Die Gedichte der erſten Schweidnitzer Zeit ſind faſt nur Gelegenheitsgedichte im ſchwülſtigen, langatmigen, phraſenhaften Stil der Zeit, die in ihrer überladenen Weiſe ſein ſchrecklich umfangreiches mythologiſches und geſchichtliches Wiſſen widerſpiegeln. Dennoch kündigt ſich in ihnen der eigenartige Poet ſchon mehrfach an: freilich nur bei dem einen großen Thema des Todes. Wo er vom Tode ſpricht, klingen aus ſeinen Strophen die Saiten einer mächtigen Harfe, deren Dröhnen uns faſt phyſiſch mitzuſchwingen zwingt: hier hören wir ſchon den Grundton ſeines Lebens wie ſeiner ganzen Dichtung. Es iſt hier noch die kalte, harte Pracht des Todes, die Weſenloſigkeit alles Vergänglichen, die er — oft wohl auf direkte Beſtellung hin — mit der ganzen Wucht dythirambiſcher Empfindung ſingt. Noch erwächſt ihm aus dem Anblick des Todes nur der Gedanke ans Jenſeits; noch reißt ihn der Schauer der Vergänglichkeit nicht wie ſpäter in den wildeſten Strudel des Genuſſes, ins glühende zügelloſe Verſchwenden ſeines Ichs. Aber ſchon fühlt man bei den machtvollſten ſeiner jugendlichen Todesſtrophen, daß dieſer Menſch ſich in anderer Weiſe mit dem Tode wird auseinanderſetzen müſſen als durch den Gedanken ans Jenſeits.

Die Entſcheidung lag vor ihm, ob er im unermüdlichen Schaffen und Geſtalten den Tod überwinden oder ob er ihn in wildem Taumel und Rauſch verlachen und vergeſſen wolle. Denn eine andere Wahl haben bedeutende Menſchen, die zugleich ſtark ſind, nicht. Die Geſchehniſſe ſcheinen ihn nicht erſt vor die Wahl geſtellt zu haben. Die brennende Leidenſchaft zu Leonore, die wie Julia die Roſalinde, jene erſte flüchtige Jugendliebe ablöſte und den mit der Weſenhaftigkeit des Todes ſo vertrauten Jüngling plötzlich ganz erfüllte, entzügelte ſeine ſtarke Genußkraft und weckte ſeine verzehrende Sinnenglut. Für dieſe zwei Äußerungsarten der menſchlichen wie dichteriſchen Natur Günthers: ſein völliges Verſinken in grandioſe erſchütternde Todesgedanken und ſein glühendes Aufgehen im Genuß des wolluſtvollen Augenblicks ſteht ein kennzeichnendes Symbol am Anfange ſeines reifenden Lebens: die nächtlichen Liebesſtunden mit Leonore auf dem Friedhof. Luſt erhöht durch Schauer, Todesſchauer, furchtbarer mitten in der Wolluſt: das iſt Günther.

Allem Anſcheine nach hielt ſich das Genußleben Günthers, das ſpäter zwiſchen Alkoholrauſch und ſinnlicher Wolluſt hin und her ſchwankte, in Schweidnitz noch in Grenzen. Wir haben zwar von Günther ein burſchikoſes Gedicht an einen bereits früher von der Schule abgegangenen Freund (vom 22. Juli 1714), wie es ein heutiger Student auf eine Bierkarte ſetzen würde. Aber der ſonntägliche Frühſchoppen, den es beſingt, wurde nur bei Tee und Knaſter — der für Günther zeitlebens eine Hauptleidenſchaft bildete — begangen. Seine guten Schul-

erfolge ſprechen auch gegen ſo frühen Alkoholgenuß. — Und die Wolluſt, die ihm noch Strophen eingeben ſollte, ebenſo gewaltig, urſprünglich und hinreißend wie ſeine Worte vom Tode, war für ihn noch ganz mit der tiefen Liebe zu Leonore verbunden. Das ändert ſich nun.

Günther ging zuerſt nach Frankfurt a. O., dann über Berlin nach Wittenberg. Er begann Medizin zu ſtudieren.

In Wittenberg und ſpäter in Leipzig ſingt er — außer den Gelegenheitsgedichten, von deren Ertrag er lebte — tolle und wilde Studentenlieder. In faſt keinem fehlt der Gedanke an den Tod: ſelbſt der Streuſand, den er über die Schrift ſchüttet, oder der verbrennende Knaſter mahnen ihn: Aſche und Staub. Und in einem der ſchönſten, das damit ſchließt, wie ihn ſeine Freunde halb berauſcht zu Bette führen und er nach ſeinem Freudenmädchen verlangt, ſteht ehern mitten das Bibelwort: Es iſt, als flögen wir davon. Sein Lebensimpuls iſt ſo mächtig, daß er in jedem Augenblick wenigſtens im Gedanken bis an ſeine Grenze, den Tod, vordringt. — Aber der Rauſch, der ihn umfing, bedingte Ernüchterungen, die allmählich grauſamer und grauſamer werden mußten. Seine mißlichen Geldverhältniſſe, die ihn nie zum ruhigen Lebensgenuß kommen ließen, erhöhten dieſe Ernüchterungen wie das Bedürfnis nach neuem Rauſch. So beginnt ſchon in der Wittenberger Zeit Günthers Klagelied, das er in Leid und Sorge an Leonore, auch wohl an gute Freunde richtet, und das ſich bei der in Günthers letzter Zeit häufigen Ver-

düſterung und Zerknirſchung an Gott wendet: es verwandelt ſich in ſein geiſtliches Lied.

Auch in Leipzig, wohin er ſpäter überſiedelte, fand er Gönner, die ihn materiell unterſtützten. Durch eine neue ernſtere Liebe — die zweite Leonore — wurden ſeine Ausſchweifungen gemäßigt. Ihm gelingen jetzt einige ganz reine, ſchöne, tiefe Strophen. Durch ſein Lobgedicht auf den Prinzen Eugen anläßlich des Paſſarowitzer Friedens, zu dem ihn Burckhard Mencke angeregt hatte, wurde er weithin berühmt. Im Kreiſe gleichgeſtimmter jugendlicher Genoſſen mag er glücklich geweſen ſein. — Aber wir fühlen aus ſeinen lyriſchen Bekenntniſſen dieſer Zeit durch, daß er wieder im Rauſch verſinken wird, wenn ſich ſein Himmel verdunkelt.

Günther hat es bis zu ſeinem Tode verſtanden, unterſtützt durch ſeinen wachſenden Ruhm, ſich die Verhältniſſe dienſtbar zu machen. Er hat aber — und zwar weil ſeine Perſönlichkeit immer im Augenblick, in der Stunde lebte und in ihr bis in alle Tiefen des Lebens zu dringen vermochte — nie verſtanden, auf ein ſeinem Weſen fremdes Ziel energiſch hinzuarbeiten. Und ſeinem Weſen, ſeinem hinlebenden und aus der Luft Blüten, Früchte, Schätze auffangenden Weſen war an ſich jedes äußere Ziel zuwider, ſelbſt wenn es etwas ihm Verwandteres geweſen wäre als ein Hofdichterpoſten oder eine ärztliche Landpraxis. Wenn wir überhaupt einen Teil Schuld an Günthers Untergang in äußeren Verhältniſſen ſuchen wollen, ſo müſſen wir, meine ich, hier ſuchen. Günther iſt fortgeſetzt von außen gedrängt worden, nach Zielen zu

ſtreben, die ihm nicht entſprachen. Von ſeinem Vater, von manchem ſeiner Gönner, von Leonore. Es iſt kaum zweifelhaft, daß Günther, wenn man ihn ruhig ſeinen Träumen hätte nachhängen laſſen, glücklich werden und vielleicht ein Ziel erreichen konnte; ſicherlich wäre im weiteren Reifen aus der Tiefe ſeines Weſens etwas vor ihm aufgetaucht, das ihn mit ganzer Suggeſtionskraft gebannt und vorwärts geführt hätte. Leider hatte Günther die energiſche Rückſichtsloſigkeit, mit der Hebbel in ähnlicher Lage alle Ziele von ſich abwies, nicht; in dem bedrückenden Gefühl eines ſolchen zweckloſen Hinſtrebens gewann der Rauſch neben der Verlockung auf die verwandte Natur Günthers noch die triviale Bedeutung des Vergeſſenkönnens für ihn. Das Mißlingen ſeines ihm von Mencke angeratenen Verſuches, in Dresden Hofdichter zu werden, iſt durchaus in ſeiner Natur begründet.

Sein Liebesverhältnis in Leipzig hatte ſich gelöſt; nichts lockte ihn ſonſt von Dresden, wohin er eben dieſes Hofdichterpoſtens wegen gereiſt war, nach Leipzig zurück. In ſeiner Verlaſſenheit überkam ihn ein Gefühl wehmütiger Liebe, ein Erinnern an ſeine nie ganz vergeſſene Schweidnitzer Leonore. Er beſchloß, in die Heimat zurückzukehren. Je weiter er kam, deſto mehr wuchs ſeine Liebe. Innige, weiche Strophen entſtammen dieſer Zeit: ſo vor allem ein Gedicht, das er in dem ihm jetzt öden Schweidnitz, wo Leonore nicht mehr weilte, niederſchrieb. In Borau ſah er ſie wieder; mit ihr vereint, faßte er neue Lebenspläne.

Als ein düſterer Schatten, deſſen ganze Macht Günther

erſt ſpäter empfinden ſollte, ſteht ſeine Verſtoßung durch den Vater an dieſer Wende ſeines Lebens. Sie bedeutete für ihn freilich keine materielle Einbuße; ſeinen Lebensunterhalt hatte ja Günther immer durch Gelegenheitsgedichte ſelbſt beſtritten oder von fremden Gönnern erhalten. Aber je tiefer Günthers jetzt langſam beginnendes Unglück wurde, umſo lebhafter bemühte er ſich um die Zurücknahme dieſer Verſtoßung, die ihm ſein harter Vater trotz allen Bitten vorenthielt und im Herzen wohl auch nach dem Tode des Sohnes nicht gewährte.

In Breslau wußte Günther einige hilfsfreudige Gönner. Dorthin wandte er ſich. Faſt jedes Ereignis ſeines Lebens klingt jetzt in ſeiner Poeſie wieder: ſo der Abſchied von Leonore, ſo ſein faſt mehr als freundſchaftliches Verhältnis zu Frau Marianne von Breßler, in deren Hauſe in Breslau er wohnte, und deren Gatte ihn unterſtützte. Wieder drang man ihm ein äußeres Ziel auf, diesmal eine Hofmeiſterſtelle. Er verſcherzte ſie natürlich, und ſeine innere Unruhe und Raſtloſigkeit wurde geſteigert. Ebenſowenig konnte aus der ihm von ſeinem Freunde Schubart geratenen Praxis in Schubarts Vaterſtadt etwas werden.

Nach einem neuen Wiederſehen mit Leonore, das in wehmütigen Gedichten nachklingt, wanderte er mit Schubart nach Lauban. Dort erkrankte er ſchwer und fiel der armen und mürriſchen Familie ſeines Freundes zur Laſt. Überreich iſt ſeine Produktion in dieſer ſchweren Zeit.

Als ein neuer Verſuch, ſeinen Vater zu verſöhnen, mißlungen war, gab er in ſeiner Verzweiflung Leonore frei.

Sie nahm die Rückgabe ihres Wortes an und heiratete bald darauf einen anderen Mann. Da iſt in Günther der letzte Halt zerſtört, ſeine Grundfeſten ſind erſchüttert. Er erliegt nun dem Schickſal, das er ſich bereitet hatte. Der Verſuch einer Praxis in Kreutzburg, ſeine von einem Wohltäter angebahnte Verlobung mit einer Pfarrerstochter (Phillis), ſein unſtetes zielloſes Umherirren von Ort zu Ort, die noch immer wiederholten Verſöhnungsverſuche mit ſeinem Vater und endlich der erneute Beſuch der Univerſität, um Theologie zu ſtudieren, erſcheinen, wie ſie ſich in ſeiner Dichtung ſpiegeln, nur mehr ohne innere Hoffnung, halbbewußt mit der Gleichgültigkeit, die ihm vielleicht ſein naher Tod eingab, unternommen worden zu ſein. Aber obwohl er ſelbſt kaum noch ernſtlich um ſein Leben rang und obwohl ſeine Kräfte mehr und mehr nachließen, begleitete ihn weiter ſein Glück, willige und große Unterſtützung zu finden; in Landshut gewährten ſie ihm die Herren von Beuchel, in Jena ein Herr von Eben und Brunnen, der ihm Wohnung und Unterhalt gewährte.

In ſeiner Poeſie leuchtet um dieſe Zeit noch zuweilen Hoffnung auf, aber überwiegend ſind die ſchwermütigen verzweiflungsvollen Gedichte, namentlich die oft eine tiefere in der Angſt krampfhaft ergriffene Religioſität bekundenden geiſtlichen Lieder. Seine erſten uns erhaltenen Lieder beſangen den Tod als allgemeine Erſcheinung; pathetiſch und mit einer gewiſſen Fremdheit. Aus dem großgeſchauten Bilde aber wurde ihm in unmerklichem Übergange ein Tiefempfundenes. Wie anders klingt ſein

Sang vom Tode ſchon in Leipzig, wo er ſchwer krank ſeine „Letzten Gedanken“ niederſchrieb! Rührend, innig iſt ſein Ton geworden. Und doch wacht unter all den weichen, Erde und Leben umfaſſenden Gefühlen die ſchweigende Frage: „Wirſt du durch dies Ganze wandern?“

Der Tod ihres erſtgeborenen Kindes hatte ihn auch mit der fernen Leonore wieder in Berührung gebracht, in entſagender aber noch immer tiefer Liebe. So ſchloſſen ſich die Motive ſeines Daſeins, das kaum an einer einzigen Stelle uns anders anmutet, denn als eine Schöpfung deſſen, der es lebte. — Er ſtarb noch nicht 28 Jahre alt am 15. März 1723 in Jena. Sein Genußleben hatte die Kraft ſeines Körpers untergraben. —

Daß Günther für unſer Volk ein Vergeſſener, ein nur dem Namen nach Gekannter geworden iſt, iſt durch ſeine geſchichtliche Stellung bedingt. Die Geſtalten der Vollender, vor allem die Goethes, traten zwiſchen ihn und unſer Auge. Er, der ausgereicht hätte, eine ganze Epoche der Kunſt zu erhellen, dem die höchſten Gaben in die Wiege gelegt waren, mußte vor den glücklicheren Nachkommen zu einem Sterne zweiter Größe herabſinken. Günthers Kunſt trägt in manchem Bild und Vergleich, in den mythologiſchen und allegoriſchen Partien, in Versform und Sprache deutlich die Zeichen des Barock: der Geſchmack dieſes Stils und dieſer Zeit beherrſcht ihn. Das Weſen ſeiner Kunſt aber wirkt durchaus archaiſch, noch hier und da unbeholfen auf uns, eine Kunſt des Anfangs, die zur Klaſſik zu führen beſtimmt iſt. Eigentümlich iſt dieſer Kontraſt, den wir auch bei Shakeſpeare ſehen: der äu re

Verfallsſtil des Barock und darin die Entwicklung eines unmittelbar aus der Natur hervorgehenden neuen, lebendigen Stils, der dem Barock gänzlich unverwandt überall hervorbricht. Der neunzehnjährige Günther ſchließt ein Hochzeitscarmen mit den Zeilen:

„Damit, wenn dermaleinſt die Leiber längſt verweſen,
die Enkel eure Glut noch aus der Aſche leſen."

Das iſt die erſte Faſſung der wundervollen Schlußverſe der Goetheſchen „Zueignung":

„Und dann auch ſoll, wenn Enkel um uns trauern,
zu ihrer Luſt noch unſre Liebe dauern."

Es iſt dasſelbe, dort archaiſch-unbeholfen, hier klaſſiſch, mit der ganzen Fülle ſeeliſchen Lebens, geſagt. Aber die klaſſiſche Form fand ein Dichter auf der Höhe eines ſonnigen Lebens und Schaffens, die noch unbeholfenen Worte ſchrieb ein in gedrückten Verhältniſſen aufwachſender Schüler.

Günther hat ganz naiv — vielleicht noch naiver als der bewußtere Goethe — ſein eigenes Leben zum Stoff ſeiner Dichtung gemacht. Nicht erſt in den reiferen Schöpfungen. Schon in ſeiner früheſten Zeit. Unter den Gelegenheitsgedichten finden ſich Dankſtrophen oder Glückwünſche in Verſen an einzelne ſeiner Wohltäter, in denen er notgedrungen auch von ſich ſprechen mußte. Solche Stellen erheben ſich ſchon über das konventionelle Übrige. Das Bezugnehmen auf ſein eigenes individuelles Erleben ging ſpäter ſo weit, daß es die künſtleriſche Wirkung ge-

legentlich ſchädigte. Das unmittelbare Hervorquellen ſeiner Dichtung aus dem wirklichen Leben gab den vollendeten Schöpfungen jene Friſche, die uns an Günthers beſten Gedichten entzückt. Aber den weniger bedeutenden nimmt ſie den Zauber voller allgemeiner Wirkung. Denn Günther geſtaltete dann auch ſein zufälliges und nicht nur ſein weſentliches Erleben. Viele ſeiner Gedichte an die ferne Geliebte vertreten direkt Briefe.

Es iſt nicht ſelten, daß das Weſen hervorragender Künſtler, das uns aus ihrer Reife als eine abſolute unlösliche Einheit gegenübertritt, ſich in den unreifen Werken als getrennte Einzelkräfte, Einzelbegabungen zeigt, die erſt zuſammenwachſen, einander erſt durchdringen müſſen. Dem ſchärferen Blick wird dieſe Entwicklung bei jedem Künſtler erkennbar ſein, denn ſie iſt das Weſen des ſchöpferiſchen Menſchen. Sein Werden, ſein Reifen iſt die Durchdringung der Grundkräfte ſeiner Natur: ein Vollwerden. In ſolcher Durchdringung, die dem Ineinanderweben der Weltkräfte entſpricht, wird der Geiſt fruchtbar. Beim Durchſchnittsmenſchen bleiben ſie ewig getrennt. — So finden wir beim jungen Günther geſondert: die Fähigkeit, pathetiſch-fremd, das Allgemeine, vor allem den Tod, zu betrachten; aus ihr ſtammt die dithyrambiſche Größe ſeiner Empfindungen, in denen die Seele der ganzen Menſchheit phantaſtiſch mitzuſchwingen ſcheint. Daneben ſteht der Trieb ſchauend in das — bald leidenſchaftliche, bald innige — eigene Erleben zu verſinken, das einmal ſo vorhanden iſt, und aus dem ihm zahlreiche wechſelnde Gefühle erſtehen, die er nur für ſich, die Geliebte

oder den Freund niederſchreibt. Dieſe beiden Arten zu empfinden ſind wohl überhaupt dem jungen Menſchen eigen. In der Stärke, wie ſie bei Günther auftreten, würden ſie einzeln genügen, je einen mittleren Dichter mit dem reichſten Stoffe zu verſehen.

In Günthers reifen Schöpfungen wirken dieſe einzelnen Züge ſeines Geiſtes wie eine große Einheit auf uns. Sein pathetiſches Menſchheitsgefühl iſt, ohne ſeine Hoheit zu verlieren, mit wirklichem Leben erfüllt; und ſein eigenes Leben hat er, in Leid und Jubel, ans Allgemeine, ans Ganze gekettet. Keine Zweiheit herrſcht mehr; nur in einem abwechſelnd ſtärkeren Betonen des einen oder des andren iſt ſie noch ſichtbar.

Mit ſeiner aus dem unmittelbaren Leben ſchöpfenden Lyrik, die in der damaligen Zeit etwas abſolut Neues und Originales darſtellt, führt Günther zu Goethe. Der Einfluß Klopſtocks auf Goethes Lyrik iſt meines Erachtens nicht ſo nachhaltig und tief wie der Günthers. Wichtiger als äußere Abhängigkeit einzelner Stellen in Goethes Jugendgedichten iſt die Tatſache, daß Günthers Sprache ſchon mehrfach bis zu Goetheſcher Reinheit und Einfachheit ſich erhebt. In dem Trauerſpiel „Theodoſius", das Günther noch auf der Schule ſchrieb, ſtehen Verſe von ſolcher Sprache:

„Die Sonne geht in Gold und führt die Pferde trinken,
der Berge Schatten wächſt, die durſt'gen Gipfel winken
bereits der kühlen Nacht, der muntre Heſperus
weckt ſeine Brüder auf; Schweiß, Arbeit und Verdruß
fällt mit den Kleidern hin. Die Träume kommen wieder,

das müde Federvolk ſingt ſchon die Abendlieder
und heißt den nahen Schlaf dadurch willkommen ſein . . ."

Auch eine Strophe aus einem Günther'ſchen Gottgedicht zeigt dieſen wundervoll reinen und einfachen, zwanglos in ſeinem Reichtum ſchreitenden Stil:

„Die Größe deiner Majeſtät
erkenn' ich aus den kleinſten Dingen,
Dein Arm, der über alles geht,
kann Waſſer aus dem Felſen zwingen,
Du ſprichſt ein Wort, ſo wird es Licht;
bedroh das Meer, es regt ſich nicht;
befiehl, ſo wird die Flut zu Flammen;
Du winkſt, ſo ſteht der Sonnenlauf,
ſo tun ſich Tief' und Abgrund auf
und werfen Erd' und Stern' zuſammen."

Die rein-lyriſche Diktion Goethes iſt in manchen Günther'ſchen Gedichten ſo völlig erreicht, daß jedes feinere Ohr ſofort den Goethe'ſchen Klang hört:

„Liebe! mindre doch die Plagen,
denn ich kann ſie kaum mehr tragen,
und die Kräfte treuer Bruſt
ſchwinden unter Schmerz und Luſt;
oder binde mir ſo lange
durch den Schlummer Geiſt und Sinn,
bis ich meinen Schatz umfange,
dem ich längſt verſehen bin."

Oder:

„Schweigen will ich mit dem Munde,
da das Herz nicht reden darf:

das Verhängnis dieſer Stunde
handelt etwas gar zu ſcharf.
Ich ſoll reimen und nicht wiſſen,
was ich diesmal reimen ſoll:
fülle nur mit deinen Küſſen
die geſuchte Strophe voll ..."

Natürlich hat Günther, der noch nicht achtundzwanzigjährig ſtarb, nicht die Unendlichkeit auszudrücken gehabt, die die Bruſt Goethes zur Zeit ſeiner höchſten Vollendung erfüllte und die das architektoniſche Wunderwerk ſeiner königlich reichen und doch bis ins letzte Teilchen überſichtlich und künſtleriſch gegliederten Sprache ſchuf. Aber Günther hatte denſelben Sprachinſtinkt, er hatte dasſelbe rhythmiſche Gefühl, aus dem das Leben in die Worte einſtrömt: Fähigkeiten, die ſeiner Zeit ganz fremd waren.

Goethe und die anderen Meiſter der reifgewordenen Zeit erſetzen uns Günther nicht inſoweit, daß wir uns mit dem Wiſſen über ihn oder dem Geleſenhaben begnügen könnten. So ſchwer zugänglich er iſt: ewig junges Leben iſt in ſeinem Werk unter dem verſtaubten Schmuck, mit dem er es umkleidete, verborgen.

Mesmer

In seiner Novelle „Der Magnetiseur" läßt E. Th. A. Hoffmann den Titelhelden von der durch Mesmer entdeckten Naturkraft sagen: „Ist es denn nicht lächerlich, zu glauben, die Natur habe uns den wunderbaren Talisman, der uns zum König der Geister macht, anvertraut, um Zahnweh oder Kopfschmerz oder was weiß ich sonst zu heilen? Nein, es ist die unbedingte Herrschaft über das geistige Prinzip des Lebens, die wir, immer vertrauter werdend mit der gewaltigen Kraft jenes Talismans, erzwingen." Diese Worte spiegeln mehr das große antiphilistrose Grundgefühl Hoffmanns als seine wahre Meinung über den Mesmerismus wieder, wie andere Stellen in seinen Erzählungen zur Genüge beweisen. Jedenfalls aber vermitteln sie eine Auffassung der mesmerischen Lehre, die von ihrer rein medizinischen Bedeutung absieht. Es kommt uns nicht mehr auf das Phantom einer „unbedingten Herrschaft über das geistige Prinzip des Lebens" an, wohl aber auf das Anschauen dieses geistigen Prinzips in seiner Tiefe. Dazu ist Mesmers Lebenswerk zweifellos ein Beitrag. Nur dieser rein geistige Gehalt seiner Lehre soll uns hier beschäftigen, ohne daß wir darum jeden

Seitenblick auf ſein exakt-naturwiſſenſchaftliches Erkennen vermeiden wollen.

Mesmer ſtammt vom Rhein. In Iznang, einem Örtchen in der Nähe von Konſtanz, das am Fuß des Schienerberges über einer Bucht des Unterſees der alten Stadt Radolfzell gegenüberliegt, wurde er 1734 geboren. Juſtinus Kerner erzählt: „Es zeigte ſich bei ihm hauptſächlich eine beſondere Neigung zu den Waſſern, zu den lebendigen Quellen und Bächen, denen er immer nachging und ihren Urſprung und Lauf unterſuchte.“ Nachdem ſein reiches Leben ihn durch Öſterreich und Frankreich geführt, kehrt er als Greis 1812 nach Konſtanz in ſeine Heimat zurück. In Meersburg, wo er 1815 ſtarb, ſteht auf dem Friedhof ein dreikantiger, mit ſymboliſchen Zeichen geſchmückter Opferaltar: das iſt ſein Grabſtein. Und bei Stein am Rhein ſoll nach glaubwürdiger, in einer dort angeſeſſenen Familie erhaltener Tradition eine Begegnung Mesmers mit Goethe ſtattgefunden haben. Etwa 1855 trug Kerner ſein kleines Buch über Mesmer zuſammen. Es iſt merkwürdig und kennzeichnend, daß damals nur noch wenig über die Lebensumſtände Mesmers zutage gefördert werden konnte. Eine Stimmung von Einſamkeit und Verſchloſſenheit fällt damit über ſein Leben: als habe er mit anderen Menſchen immer nur wiſſenſchaftlich oder ärztlich verkehrt und ſei ihnen im Grunde fremd geblieben.

Seine ſeit früheſter Zeit von vielen eifrig verfochtene, von anderen bekämpfte, immer umſtrittene Lehre von der Wechſelwirkung, der man mit Recht vielleicht nur vorwerfen darf, daß ſie eine individuelle, ihm und einzelnen

anderen genügend ſichtbar verliehene Kraft generaliſierte, hat ihn bald zu einer europäiſchen Perſönlichkeit gemacht. Er muß in der Tat, ſelbſt wenn ſeine ganze praktiſche Lehre nur ein großer Irrtum ſein ſollte, durchaus als ein bedeutender, ſeine Umgebung und ſeine Zeit beeinfluſſender Mann genommen werden. Zeugnis dafür iſt ſein raſcher und großer Erfolg in Frankreich, wohin er 1778 von Wien aus ging und wo er trotz aller Bekämpfung durch die Schulmedizin zwanzig philanthropiſche Inſtitute mit magnetiſcher Behandlung einrichten konnte. Den Einfluß, der von ihm ausging, bewahren uns auch Einzelberichte von Zeitgenoſſen. Bei Aderläſſen ſoll ſich das Blut merklich geändert haben, wenn Mesmer nähertrat und ſich wieder entfernte. Die Wirkung mesmeriſcher Striche durch die Wand oder in die Ferne, z. B. mit dem Schall, wenn er die Hand auf den Rand eines Horns legte, oder durch einen Spiegel, wird mehrfach beſtätigt. Ein Augenzeuge, der den greiſen Mesmer in Konſtanz aufſuchte und ſeinen unentgeltlichen magnetiſchen Kuren zuſah, ſpricht von der „wunderbaren Kraft der Einwirkung auf Kranke bei dem durchdringenden Blick oder der bloß ſtill erhobenen Hand" Mesmers. Dieſe Wirkung ging vielleicht zunächſt rein von der phyſiſchen Kraft des Magnetiſeurs aus; ſie wurde jedenfalls erhöht durch die Macht der hinter der phyſiſchen ſtehenden geiſtigen Perſönlichkeit, die in ringenden Gedanken wie in inneren Schickſalen gereift und erſtarkt war. Dieſer klare, kluge Repräſentant der Aufklärungszeit, wie er ſich namentlich in dem Entwurf eines idealen Bürgerſtaates (im zweiten

Teil des „Systems der Wechselwirkungen") zeigt, war zugleich Mystiker und ein die Tiefe der Natur durchforschender Geist. Diese Zweiheit gibt ihm sein Besonderes. Sein Wesentliches aber ist sein ganz innerliches Anschauen der Natur und ihrer Kräfte. Mesmer gilt in naturwissenschaftlicher Hinsicht gemeinhin als Phantast. Allerdings besaß er die nachschaffende Phantasie, ohne die ein lebendiges Erkennen überhaupt undenkbar ist; sie mag ihn manchmal zu Irrtümern geführt haben; daß sie ihm auch große Wahrheiten vermittelt hat, ist ohne Frage. Es wird seinem Ruf als Naturforscher gewiß nicht schaden, daß er den Zusammenhang aller organischen Entwicklung deutlich sah, daß man ihn fast als unbewußten Darwinisten bezeichnen kann. Er spricht einmal davon, daß das Tier seine Wurzeln aus dem Erdreich genommen und als Magen in seinen Körper versenkt habe. Das ist eine grundlegende Lehre des Darwinismus. An einer anderen Stelle betont er die Möglichkeit, daß der Schlaf — als solchen bezeichnet er ausdrücklich das Leben der Pflanze — der dem Menschen natürliche, ursprüngliche Zustand sei: dem Zweck des Vegetierens am unmittelbarsten entsprechend. „Könnte man nicht behaupten, daß wir nur wachen, um zu schlafen?" Man halte daneben die der Entwicklungslehre eigentümliche Anschauung, daß der menschliche Geist sich nur als Waffe im Daseinskampfe entwickelt habe.

Mesmer gliedert seine selbsterlebten Anschauungen in ein skizziertes metaphysisches System ein. Das hat den Vorteil, daß er selbst einige der tieferen Konsequenzen seiner Ideen ziehen und uns vorweggeben muß; ungünstig

aber bleibt, daß er nun nicht in dem Maße gezwungen iſt, die Einzelerſcheinung — die er durch Eingliederung in das Syſtem genügend motiviert zu haben glaubt — ſo anſchaulich lebhaft zu ſchildern, daß ſie aus ſich ſelbſt allein den Leſer von ihrer Wahrheit überzeugt. Das Syſtem verhüllt uns zunächſt auch den Ausgangspunkt, von dem Mesmer in ſein Gebiet eindrang. — Eine tiefe und beſondere Art der Weltanſchauung muß in der Perſönlichkeit, die zu ihr finden ſoll, ganz und gar vorbereitet ſein. Eine ſolche Anſchauung mag — zumal wenn in ihr ſo ſichtlich praktiſche Konſequenzen liegen — am Anfang, ehe ſie ſich runden konnte, nur als der Spiegel beſonderer zufälliger Erfahrungen erſcheinen. Am Ende, wenn das ganze Leben eine urſprüngliche Veranlagung umſtrömt und Zeit gewonnen hat, ſich um den — bewußten oder unbewußten — Gedanken zu kriſtalliſieren, wird ſich dies Gebilde ganz zum Ausdruck der Perſönlichkeit wandeln. Perſönlichkeiten aber ſtellen in ſich immer einen Teil der großen Wahrheit dar.

Mesmer ſagt: „Nach und nach ſammelten ſich die Bemerkungen in meiner Seele, ſo wie ſich die Stunden meines Lebens häuften.“ Mesmer hatte Anteil an der einen Seite des Künſtlers, der inneren unbeirrten Entwicklung, dem aufnehmenden Reifen; nicht an der anderen: dem Feſthalten, dem Geſtalten und Verbinden ſeiner äußeren Erlebniſſe mit dem inneren Reifen, dem Widerſpiegeln des Weges, den man ging. Der erſten äußeren Anregung, die Mesmer zu ſich erweckte, kann nur ein Zufallswert beigemeſſen werden. Es iſt ziemlich gewiß, daß er als junger

Arzt durch Beobachtungen an Kranken auf den Einfluß achten lernte, den die großen Himmelskörper, insbesondere Sonne und Mond, auf den tierischen Organismus üben. Seine Doktordissertation handelte von dem Einfluß der Himmelskörper auf die Erde. Er forschte vorurteilslos und fand scheinbar fernliegende und doch deutliche Bestätigungen. Mit richtigem Blick sah er in alten Volksmeinungen, Aberglauben und ähnlichem keinen Unsinn, sondern — wenn auch erstarrte und verderbte, dennoch — schätzbare Überreste einer ursprünglichen Erfahrungswahrheit. So ging er forschend bis auf vergessene astrologische Ansichten zurück. Unsere Naturerkenntnis bestätigt diesen astralen Einfluß übrigens; wie man denn jüngst auch zu einer unbestreitbaren Erkenntnis der Einwirkung ganz ferner meteorologischer Erscheinungen auf das Nervensystem gelangt ist. — In seiner Praxis empfand der junge Mesmer schmerzlich, daß es kein direktes auf die Nerven wirkendes Heilmittel gab. Er geriet — nicht unbeeinflußt von seinen astrologischen Studien — auf die Vermutung, daß dieses ein Agens nicht wägbarer Materie sein müsse, ein Prinzip der Belebung. In dieser Vermutung lag gleichzeitig eine Erklärung des von ihm ausdrücklich als wechselseitig angenommenen Einflusses der Himmelskörper, die sich fast ganz mit der bekannten Äther-Theorie deckt; nur nimmt Mesmer einen noch feineren Weltstoff an. Dieser Einfluß „bewirke sich durch einen Mittelstoff oder durch eine Flut, worin alle Wesen in einer Art von Berührung so untereinander gemengt sind, daß dadurch eine einzige Masse von der ganzen Welt gebildet wird". Wir sind „eingetaucht

in den Ozean der Allflut". In dieſem Ausdruck dokumentiert ſich ſchon eine kosmiſch, phantheiſtiſch empfindende Perſönlichkeit. Und inniger noch berührt ſie uns, wenn er ſeine wundervoll künſtleriſche Anſchauung vom Entſtehen der Körper, Formen und Geſtalten darlegt. Sie werden erzeugt von den beiden großen Kräften des Alls: Ruhe und Bewegung. Er gibt für ſeine Anſchauung ein etwas triviales, aber eindeutiges und klares Bild: ein großes Glasgefäß ſei mit Butter gefüllt, in dem ſich unſichtbar — in Farbe und Ausſehen der Butter ganz gleich — eine Wachsfigur befindet. Eine Form iſt nicht vorhanden: wir haben den Zuſtand der abſoluten Ruhe. Erhitzen wir das Gefäß ſolange, bis die Butter ſchmilzt, das Wachs dagegen noch nicht aufgelöſt wird, ſo haben wir den Zuſtand der Welt: Ruhe und Bewegung; die Bewegung durch die ihr im Weſen verwandte Wärme hervorgerufen. Wir haben Form und Geſtalt. Erhitzen wir das Gefäß weiter, bis auch die Wachsfigur ſchmilzt, ſo haben wir den Zuſtand der abſoluten Bewegung und wieder keine Form, keine Geſtalt. Wenn wir des Gefühles, daß alles Vergängliche nur ein Gleichnis iſt, ganz teilhaft ſind, ſo muß dies triviale Bild tiefe Bedeutung für uns gewinnen. Als ein Spiel der beiden Kräfte Ruhe und Bewegung ſtellt Mesmer das körperliche Leben des Menſchen dar. Mit der Geburt — richtiger wohl: in der Empfängnis oder in der Entſtehung des Spermazoons — tritt Leben aus dem Reich abſoluter geſtaltloſer Bewegung in den Doppelzuſtand der Bewegung und Ruhe ein. Nun beginnt eine langſame (oder bei tödlichen Krankheiten plötzliche) Ver-

festung, die zum Zustand der absoluten Ruhe, zum Tode führt. Es leuchtet sofort ein, daß die Widersprüche, die in diesem Schema — wie in allem Schematischen — liegen, daher rühren, daß wir vom Zustand der absoluten Bewegung vielleicht sinnvoll zu sprechen vermögen, jedenfalls aber den Zustand der Ruhe nur in seiner Verbindung mit der Bewegung kennen und ihn absolut auch nicht denken können. Wenn Mesmer dagegen mit seinem Schema nichts anderes sagen wollte als: daß das Leben einer Einzelform eine langsame Verfestung sei, die im Tode einen Augenblick lang — wenn das der Form eigentümliche Leben entflohen ist, das neue der Verwesung noch nicht eingekehrt scheint — uns als ein Gleichnis der absoluten Ruhe bedünken mag, so lösen sich die Widersprüche. Allerdings hat dieses Schema mit Mesmers Grundanschauung über die Entstehung der Gestalten dann nicht mehr logischen, sondern nur den tieferen symbolischen Zusammenhang. Unerörtert bleibt — und hier beschattet vielleicht der Rationalismus Mesmers Gesichtsfeld — die Frage nach der psychischen Entwicklung im Leben. Sie geht im Peripherischen der körperlichen Verfestung parallel, im Zentralen scheint sie ihr direkt entgegenzugehen, wahrhaft „ein Entwerden" zu sein. Ich erinnere an Jean Pauls Unterscheidung: „Das Äußere, das Innere eines Menschen kann sterben, aber nicht das Innerste."

Aus der Anschauung von der Allflut leitet Mesmer seine medizinische Lehre her. Er nimmt an, daß die ganze Welt fortwährend durchströmt sei von Flutreihen dieses feinsten Stoffes, die nach allen Richtungen gehen. Diese

Annahme iſt hypothetiſch auch von einigen Aſtronomen zur Erklärung der Gravitation herbeigezogen worden. Wo dieſe Flutreihen nun gezwungen ſind, die Zwiſchenräume feſter Körper zu paſſieren, beſchleunigen ſie ſich und es entſtehen Stromſchnellen. Das ſind die uns bemerkbaren ſogenannten magnetiſchen Ströme. Dieſe Ströme ſind ſein Hauptheilmittel. Aber in der Allflut ſah Mesmer noch anderes. Es iſt ein ſonderbares Zuſammentreffen, daß auf demſelben Boden, auf dem im vierzehnten Jahrhundert einer der Männer, die aus dem tiefſten Quell des Seins geſchöpft haben, lebte: der Mönch Heinrich Suſo,— daß hier der aufgeklärte Arzt Mesmer geboren iſt, der auf ſeinem Wege zu ähnlichen Anſchauungen gelangt wie der Myſtiker. „Ich bereute die Zeit, die ich anwandte, Ausdrücke für meine Gedanken zu ſuchen. Ich fand, daß wir jeden Gedanken unmittelbar ohne langes Nachſinnen in die Sprache einzukleiden pflegen, die uns die bekannteſte iſt. Und da faßte ich den ſeltſamen Entſchluß, mich von dieſer Sklaverei loszumachen. So gewaltig war meine Einbildungskraft geſpannt, als ich dieſer abſtrakten Idee Wirklichkeit, — Einkleidung gab. Drei Monate dachte ich ohne Worte. Als ich dies tiefe Nachdenken endete, ſah ich mich voll Erſtaunen um. Meine Sinne betrogen mich nicht wie vorhin . . .“ Wie wir die Sterne nicht ſehen können, wenn die Sonne ſcheint, ſagt Mesmer an einer anderen Stelle, ſo hindern unſere äußeren Sinne oft das Leben und Wirken unſeres inneren Sinnes. Auf dieſen wirkt nach ſeiner Anſchauung die Allflut direkt ein, ſo daß der Menſch — wie man im

ſomnambulen Schlaf, wo die äußeren Sinneswerkzeuge außer Tätigkeit geſetzt ſind, beobachten kann — in einem ununterbrochenen Zuſammenhang mit der Natur ſteht. Er glaubt, dieſen inneren Sinn im Nervenſyſtem erkannt zu haben. Mit ihm verbindet er nun eine ſehr wichtige, für das Verſtändnis aller großen menſchlichen — kulturellen wie künſtleriſchen — Entwicklung geradezu unentbehrliche und deshalb durch die Arbeiten der jüngſten Hiſtorikergeneration mittelbar unterſtützte Hypotheſe. Die Anſteckung der Meinungen, der Sitten, die oft plötzliche Umſtimmung ganzer Epochen, die Wirkung des Willens ſtarker Charaktere, der Segnungen und Verfluchungen und alles deſſen, was heute unter den Begriff der Suggeſtion fällt, ſind ihm durch die Allflut vermittelte Wirkungen auf den inneren Sinn. Was die Luft für den Schall, der Äther für das Licht, iſt der feine Flutſtoff für den Gedanken. Vielleicht iſt unſer naturwiſſenſchaftlich eingeengtes Denken durch die ſelbſt für den Pfahlbürger wunderbaren Entdeckungen der drahtloſen Telegraphie und der Röntgenſtrahlen wieder einmal für eine Zeitlang von ſeiner Banalität und Überhebung ſo weit befreit, daß wir auch dieſe Gedanken, ohne ſpöttiſch zu lächeln, zu erwägen imſtande ſind. Mesmer hat hier unzweideutig die völlige Durchdringung des Alls mit Geiſt ausgeſprochen. Das iſt eine — infolge ihres näheren Haftens an dem Gleichnis des Vergänglichen — gröbere Form des Pantheismus, als er ſich ſonſt bei Mesmer ausſpricht. Worte wie: „Das Wollen des belebten Körpers iſt nichts im Weſen Unterſchiedenes von dem Fallen des unbelebten"; oder: „Die

Moral ist eine unsichtbare Physik" drücken seinen tieferen Pantheismus aus. Mit den wertvolleren Anschauungen des Okkultismus deckt sich Mesmers Gedanke, daß alle Wesen Materialisationen nach innerem Bilde seien; auch die von Mesmer angenommene Möglichkeit einer Fernerscheinung, „nachgeformt sogar auch durch die bloße Existenz der ursprünglichen Form", ist okkultistische Anschauung. Er sieht also auch in der Tatsache der Existenz, des Daseins etwas wesentlich anderes als die gewöhnliche Auffassung; nicht einen Zustand, sondern eine fortgesetzte und beliebig weit reichende Zeugung. In all diesen mesmerischen Gedanken liegen Werte für uns, die von der Wahrheit oder Nichtwahrheit seiner magnetisch-medizinischen Lehre unabhängig sind.

Bücher vom eigenen Leben

Es ist ein törichtes Unterfangen, die erste zusammenhängende geschichtliche Darstellung einer Zeit geben zu wollen, ehe diese Zeit auch nur im wesentlichen als abgeschlossen, geschweige denn als aufgehellt anzusehen ist. Die geringen Erwartungen, die man an die zum Jahre 1900 angekündigten Geschichtswerke über die Kunst, die Literatur, die Kultur und die allgemeine Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts nur knüpfen konnte, sind gelegentlich noch unterboten worden: der willkürliche Zeitteil Jahrhundert, der wenigstens in seiner Bewegung, seiner großen Linie dargestellt werden mußte, wie das Bruchstück eines gewaltigen Frieses, ist in einem dieser Bücher noch in Jahrzehnte zerhackt worden. Etwas wesentlich anderes als das fertige, klare Bild eines abgeschlossenen Geschehens wird unser historisches Interesse, gleichviel auf welchem Gebiet, heute im vergangenen Jahrhundert — wenigstens soweit sich in ihm nicht nur Abschlüsse früherer Bewegungen vollzogen, also etwa von seiner Mitte an, — finden. Vielleicht nur die Freude des Entdeckers.

Das bedrückende Bewußtsein der Verworrenheit und

Unübersichtlichkeit der Gegenwart vertieft und verlebendigt das Interesse für den Prozeß der geschichtlichen Aufhellung. Wie der Baum mit dem Stamm in die Höhe, aber auch mit den Wurzeln immer weiter in die Tiefe wächst, so nimmt der Mensch an Jahren nicht nur in die Zukunft, sondern auch in die Vergangenheit zu. Verhältnismäßig früh schon wird er etwa ein Menschenalter vor seiner Geburt in sein Leben mit einbeziehen. Je mehr die Erfahrungen des Lebens dem Träger vor allem symbolischen Wert gewinnen, Schlüssel zur Welt werden; je mehr er mit ihrer Hilfe aus den Zeichen und Anregungen, die ihm zukommen, seine zeitlich wie räumlich weitere Umgebung, die man vielleicht als seine geistige Umgebung bezeichnen kann, als sein eigentlichstes Milieu nachgestaltet und dieses gewissermaßen sekundär Geschaffene primär erlebt, — um so mehr hört seine Geburtsstunde auf, seinem Bewußtsein eine zeitlich trennende Schranke zu sein, die sie für sein Empfinden niemals war. Gleich, wenn er anfängt, sich ein Bild auch nur seiner erlebten Zeit zu machen, muß er rückwärts und auf Umwegen in die Jahre eindringen, in denen er noch unbewußt dahinlebte. Vielleicht kann er nirgends — vielleicht an einigen wenigen Stellen — die Schranke niederreißen, welche diese Zeit für ihn in die zwei Weisen, in denen er sie empfindet, die unmittelbare und die mittelbare, spaltet. Wo die Schranke fällt, verschmelzen beide Empfindungsweisen bald in eins, auch die mittelbare nimmt rasch den Gefühlscharakter der unmittelbaren an. Die Geburtsstunde spielt in dieser geistig-zeitlichen Ausdehnung keine entscheidende Rolle:

ſie gehört ſchon ganz in die nur mittelbar erlebte Zeit. — Immer größere Stücke der Vergangenheit treten in die Erinnerung des Menſchen ein; es gibt manche, die im Rauſch dieſer Erinnerung eine ewige Vergangenheit zu fühlen meinen und in ihr die Gewähr für eine ewige Zukunft. Geſchichtliche Aufhellung iſt für ſie Aufhellung im eigenen Innern, Überwinden einer vergangenen Lebensperiode durch Klärung, geradezu Selbſterkenntnis. — Die ſchon von Leſſing berührte Tatſache, daß die Seele ein Werdendes williger und tiefer aufnimmt, als ein Fertiges — weil ſie das Werdende im Zuſtande der Ruhe aufnehmen kann — gibt unſerem Verhältnis zur näheren geſchichtlich noch nicht fertigen, noch nicht entwirrten Vergangenheit ſein Beſonderes. Wir erleben hier an den in unſerer Zeit erreichten Zielen, die richtige Rückſchau ermöglichen, an dem, was wir unvergeſſen aus dieſer Vergangenheit wiederkehren oder ſich halten ſehen, an den poſthumen Aufzeichnungen von Staatsmännern, Künſtlern, die herausgegeben werden, wenigſtens in allgemeinen Umriſſen, was der Hiſtoriker erarbeiten muß. Wir haben für etwa zwanzig bis ſechzig Jahre rückwärts ungefähr die Augenweite, die uns noch lebensvoll und ſchon einfach, großlinig, charakteriſtiſch ſehen läßt; die Augenweite, die der Hiſtoriker für jede Zeit, die er betrachten will, erſt künſtlich gewinnen muß. Hier wird auch ein Teil der Gefühle des produktiven Geſchichtsforſchers in uns anklingen: das Gefühl, erſt die wahre Gegenwart der vergangenen Geſchehniſſe zu erleben und ſie gleichzeitig ſo intenſiv zu erleben, daß die Zeit, die ſie auf ihr Weſentliches klärte, nicht vergangen

zu ſein ſcheint; das Gefühl, man habe die Zeit — wie mit einem Chronoteleſkop — zwiſchen ſich und den Dingen ausgelöſcht und man bemerke nun, daß die Zeit nur zu einer der Haupteigenſchaften dieſes Fernrohrs geworden iſt, die uns das Bild wahr und vereinfacht zeigt. In ſolchem Miterleben zeitlicher Ferne liegt zugleich ein in ſeiner Endlichkeit ganz faßbares Gefühl von Dauer und von Unendlichkeit, das wegen ſeines zeitlichen Urſprungs viel intenſiver iſt als alle Gefühle, die auf metaphyſiſche Unendlichkeitsgedanken hin in uns erwachen.

* * *

Ich habe dieſe Gedankenkreiſe berührt, um für die Betrachtung einiger neuerer lebensgeſchichtlicher Bücher eine Baſis zu gewinnen. Zwar iſt ihr Anteil an der geſchichtlichen Aufhellung des verfloſſenen Jahrhunderts — bei den vorliegenden Autobiographien auf literariſchem und kulturellem Gebiet — recht beſcheiden; keins dieſer Werke wiegt an Wert etwa die Nachleſe von Hebbels Briefen auf. Sie lehren uns eine Reihe typiſcher Menſchen des vergangenen Jahrhunderts kennen, Vertreter umfangreicher Gruppen, die uns vieles im geiſtigen Leben jener Zeit von einer neuen Seite ſehen laſſen, vieles erklären, über anderes unſere bereits gewonnene Anſicht beſtärken und belegen. Selbſt in den „Jugenderinnerungen und Bekenntniſſen" Paul Heyſes überwiegen für mein Empfinden die typiſchen Züge des gebildeten Mannes der Epigonenzeit. Dieſe Bücher gewähren uns außerdem — was ſie freilich mit anderen Selbſtbiographien, Brief-

ſammlungen, vielleicht ſogar mit einigen Zeitromanen teilen — die Möglichkeit, die Epoche, in der ſie gelebt wurden, einmal im Fluge, viele Jahre in wenigen Stunden, und aus der Perſpektive des Zeitgenoſſen zu durchleben, um dieſe ſubjektiven Eindrücke dann, wie eigene ſubjektive Eindrücke, gegen die allgemeineren Anſchauungen und die Tatſachen abzuwägen. So gewinnen wir die Stimmung einer Zeit, die auf das objektive Bild, das wir von ihr beſitzen, nicht ohne Einfluß ſein darf.

„Die Memoiren einer Idealiſtin" von Malvida von Meyſenbug greifen am weiteſten zurück. Die Verfaſſerin iſt im Jahre 1816 geboren. Die Memoiren erſchienen zuerſt 1876, 1890 in vierter und kürzlich in fünfter Auflage. Die raſche Aufeinanderfolge der neueſten Auflagen iſt für das Werk kennzeichnend: es findet heute ein größeres und vor allem ein breiteres Intereſſe als ehedem. Das beruht nicht nur darauf, daß zwei der intereſſanteſten Männer, zu denen die Meyſenbug in Beziehungen ſtand und von denen ſie lebendig erzählt, Wagner und Nietzſche, immer einflußreicher geworden ſind und das allgemeine Publikum gewonnen haben. Anteil hat daran auch vor allem die Tatſache, daß die Verfaſſerin in den Anfängen der Frauenemanzipation mit tätig war und dieſe Ideen, die heute in aller Munde ſind, zuerſt in einer gewiſſen vorbildlichen Weiſe gelebt hat. Gewiß iſt Malvida Meyſenbug kein in allgemeinem Sinne bedeutender Menſch: was ſie menſchlich Allgemeines, namentlich im „Lebensabend", ausſpricht, ſagt wenig und wirkt nirgends unmittelbar überzeugend. Sie iſt von

ihrem Leben wie von ihrer inneren Veranlagung in eine Bewegung gedrängt worden, die Zukunft hatte. Eine mittlere geiſtige Kraft, die keine abſolute Selbſtbeſtimmung in ſich trägt, kann in ſolchem Anſchluß weiter wirken, als ſie je aus ſich allein gewirkt hätte. In dem, was ſie aus der Emanzipation, die Emanzipation aus ihr machte, ſcheint mir das Intereſſante an dieſer Erſcheinung zu liegen.

Die Memoiren zerfallen für mein Empfinden deutlich in zwei ſcharf getrennte Teile. Malvida von Meyſenbug war tätig, lebhaft; aber durch und durch unproduktiv, ſteril. Ihre innere Entwicklung iſt nur die ganz allgemeine, kaum mehr als ein Zeitrefler; ihre äußere Entwicklung iſt eigenartig. Eine eigentliche Verinnerlichung, ein Sich-Annähern dem Weſen hat bei ihr nie ſtattgefunden: in einer gewiſſen menſchlichen Tiefe iſt ſie immer bereit, ſich mit Redensarten und Phraſen abzufinden. Dafür hat ſie eine ganz ungewöhnliche Kraft und Energie aufgeboten, ihre vagen Ideale in Leben umzuſetzen; wobei freilich die äußeren Verhältniſſe immer die Aufgabe hatten, dieſe Ideale zu präziſieren und praktiſch zu umſchränken. Dieſe nach außen tätigen Menſchen erregen unſer Intereſſe ſo lange, wie ſie ſich entwickeln, wie ſie ihr Leben noch weſentlich umgeſtalten. Sobald der ihnen zugefloſſene und in ſie eingegangene Ideenvorrat verbraucht iſt, und ſie nun in einem gewohnten Gleiſe weiterfahren, muß unſer Intereſſe erlöſchen. Bei Malvida von Meyſenbug dauert dieſe äußere Entwicklung, die den erſten Teil ihrer Memoiren bildet, bis etwa zu ihrem

ſich-Einleben in die Londoner Flüchtlingskreiſe nach 1848. Bis dahin iſt ihr Leben friſch feſſelnd; auch feſſelnd geſchildert. Im kurfürſtlichen Kaſſel als Tochter eines hohen Staatsbeamten, ſpäteren heſſiſchen Miniſters, geboren, ſah ſie früh den Deſpotismus und ſeine Wirkungen, Haß und Erbitterung. Sie erlebte die heſſiſche Revolution, die ſich an die Julirevolution anſchloß, in nächſter Nähe und ſah, wie ſie zu einer Konſtitution führte. All das iſt farbig und ſpannend geſchildert. Nun rückt ihr eigenes Erleben mehr und mehr in den Mittelpunkt: geſellſchaftliche, religiöſe, künſtleriſche Erfahrungen laſſen ſie unbefriedigt. Alles ſcheint in ihr auf eine ihre Kräfte ganz in Anſpruch nehmende äußere Tätigkeit hinzudrängen. Der mehrfache Wohnſitzwechſel der Familie ließ den Hintergrund ihrer Erinnerungen vielgeſtaltig werden. Mit ihrer bezeichnenderweiſe auf vager Ideengemeinſchaft beruhenden Liebe zu dem jungen Theodor Althaus wand ſie ein novelliſtiſches, in ſeiner Wahrheit anſprechendes Element in die Erzählung ihrer im ganzen nicht tiefgehenden, doch breiten, inneren Befreiung. Mehr und mehr bedingen die Zeitereigniſſe die Klärung und Feſtigung ihrer Anſichten und ihres Wollens; ſo das Jahr 1848, das uns in ſeiner Wirkung auf den Zeitgenoſſen ganz beſonders lebendig wird. Ihr Eintritt in eine Hochſchule für Frauenſtudium in Hamurg führt uns in die Kreiſe der beginnenden Frauenemanzipation in unſerem heutigen Sinne, in dem die Frauenemanzipation nichts zu tun hat mit den Extravaganzen genialiſcher Weiber, wie man ſie damals vielfach verſtand, ſondern ſtille, ernſte, ſelbſtändige Arbeit

der Frau bedeutet. Gleichzeitig werden wir mit einer dort beſtehenden freireligiöſen Gemeinde bekannt gemacht. — Malvida von Meyſenbug vertauſchte Hamburg, da die Hochſchule als ſtaatsgefährlich geſchloſſen werden mußte, mit Berlin; von da vertrieb ſie die ſchnüffelnde Polizei nach London. Sie wurde bald in den Kreiſen der Exilierten aller Länder, die in London wohnten, heimiſch. In ernſter, energiſcher Tätigkeit, mit der allein ſie auch ihren Lebensunterhalt beſtritt, fand ſie hier ihre innere Befriedigung. Sie wirkte in einem höheren Sinne als Erzieherin und ſchriftſtellerte auch wohl.

Ihre Veranlagung war eine natürliche und hatte nicht in das erſtarrte Konvenienzmilieu einer alten Adelsfamilie gepaßt; jetzt hatte ſie ein Milieu gefunden, mit dem ſie in der Hauptſache harmonierte. Der intereſſante Teil ihres Weges iſt beendet, obwohl ihr Einleben in die Londoner Verhältniſſe uns noch feſſelt. Freilich aus anderen Gründen. Was ſie bisher erreicht hatte, war negativ, zerſtörend geweſen; es konnte von einer unproduktiven Natur geleiſtet werden. Nun mußte der poſitive Lebensinhalt kommen. Sie ſagt, daß ſie ihn in der „Familie der freien Wahl" gefunden habe, und ſpricht aus, daß die Frau die Muttergefühle am fremden Kinde ebenſo betätigen und genießen könne, wie am eigenen: das Bekenntnis des Unfruchtbaren, Jarl Skule als Erzieherin! In der Tat wird ihre Liebe zu Olga, der Tochter Alexander Herzens, deren Erziehung ſie übernahm, uns nie durch einen innigen, menſchlich warmen Zug lebendig, wie doch manches in ihrem früheren Leben — wenn ſie von dieſer Liebe auch

bis zum Überdruſſe ſpricht. Etwas ganz anderes als das Leben der Verfaſſerin iſt es denn auch, was unſer Intereſſe jetzt wachruft. Malvida von Meyſenbug wird mehr und mehr Memoirenſchreiberin im eigentlichen Sinne: ſie gibt Schilderungen der ihr begegnenden Verhältniſſe und Menſchen. Sie bewahrt perſönliche Eindrücke, gelegentlich einmal auch die Anekdote eines bedeutenden Mannes auf. Das iſt der zweite Teil ihrer Memoiren, zu dem auch der farbloſe, deutlich die Schwäche des Alters verratende „Lebensabend einer Idealiſtin" gehört. Übergroß iſt die Zahl der intereſſanten Menſchen aller Schattierungen, die ſie traf! Von der Erwähnung einer kurzen Begegnung im Salon bis zu mehrere Kapitel umſpannender Schilderung und der wörtlichen Wiedergabe von Briefen füllen ſie jetzt die Seiten des Buches. Kinkel, Freiligrath, Karl Schurz, Alexander Herzen, Turgenjeff, Louis Blanc, Ledru-Rollin, Koſſuth, Garibaldi, Mazzini, Orſini; dann Renan, Michelet, Guizot, Lothar Bucher, und vor allem: Wagner, Liszt, Nietzſche, Ibſen, Lenbach ſind nur einige der Männer, denen ſie begegnete und von denen ſie uns oft anſchaulich und feſſelnd erzählt. Freilich faßt ſie nie die Perſönlichkeit der ihr Begegnenden in ein charakteriſtiſches Wort zuſammen, das uns unmittelbar die Geſtalt vors Auge riefe. Wir empfangen ſie gewiſſermaßen aus zweiter Hand, müſſen aus den gegebenen Schilderungen der Begegnung erſt auf ſie ſchließen.

Der Schwerpunkt dieſes Lebens, wo es vor ſich ſelbſt noch nicht von Fremdem überwuchert wird, liegt in der achtundvierziger Zeit. Wir fühlen uns manchmal faſt

hineinverſetzt in dies phantaſieloſe, dürre, aber tätige Idealiſtengeſchlecht, dem wir Heutigen ſoviel danken. Wir lernen den Menſchen von damals kennen und wir begreifen, warum die Zeitkunſt jener Jahre ſo elend ſein mußte, ſo ganz und gar nur geiſtiges Soldatentum. Man empfand nicht ſchöpferiſch, ſondern nur mehr deſtruktiv. Idealiſten einer kleinen Zeit mit kleinen Idealen!

Kaum werden wir über den preußiſchen Verfaſſungskampf mehr ein Buch leſen können, ohne des bedeutſamen Kapitels „Das Jahr 1848" aus Bismarcks Memoiren zu gedenken. Auch hier iſt es lehrreich, neben die lohende Begeiſterung der Meyſenbug, die die Stimmung der Revolutionäre getreu widerſpiegelt, die tatkräftige, erregte Energie zu ſetzen, mit der Bismarck damals reaktionär handelte und im inſtinktiven Gefühle ſeiner großen politiſchen Miſſion, das ſich hier lächerlich deutlich kundgab, in die Leitung des Staates einzugreifen ſuchte. Er, der geniale Menſch, der aus der ganzen Selbſtbeſtimmung des Genies heraus handelt, tritt als Gegner der unfruchtbaren Männer auf, die doch auch mitarbeiteten an der Baſis der Zukunft. Wie Napoleon der Revolution von 1789 im Herzen kalt gegenüberſteht, ſo Bismarck hier. Die fruchtbaren Geiſter, die die Phraſe am tiefſten haſſen, ſchwatzen nicht von der Zukunft: ſchweigend und vielleicht gegen ihre Ideale ſchaffen ſie die Zukunft. Ebenſo ſieht ein großer, geiſtig-künſtleriſcher Schöpfer, der unter den Männern des neunzehnten Jahrhunderts Bismarck weſensverwandteſte Friedrich Hebbel, 1848 die Revolution kalt, verachtend an. In ihnen keimte eine noch fernere Zukunft; das mußte

ihre Feindſchaft gegen die Männer der nächſten Zukunft erhöhen. — Dieſen Kontraſt machen uns die „Memoiren einer Idealiſtin“ von neuem anſchaulich und für unſer Erkennen fruchtbar.

Nur wenige Jahre ſpäter als Malwida von Meyſenbug, 1820, iſt Hermann Lingg geboren, der uns in ſeiner „Lebensreiſe“ eine kahle, dispoſitionsloſe Schilderung deſſen gibt, was er als ſein Leben anſah. Man iſt verſucht, die Schuld an der Inhaltloſigkeit dieſes Buches auf die Altersſchwäche des greiſen Poeten zu ſchieben; indeſſen findet ſich in den abgedruckten Tagebuchauszügen dieſelbe leere Dürftigkeit wie in dem ſonſtigen Text, der auch nur aus Tagebuchnotizen zuſammengeſtellt zu ſein ſcheint. Lingg iſt nicht der Darſteller, er iſt kaum der Reporter ſeines Lebens.

Auch bei ihm hat eine eigentliche Verinnerlichung nicht ſtattgefunden. Das wenige von menſchlicher Tiefe, was ſein formſchönes, farbiges Epigonentalent dennoch entwickelte, müſſen wir in ſeiner „Völkerwanderung“, in ſeinen „Gedichten“ ſuchen; in ſeine Selbſtbiographie iſt faſt nichts davon mit eingefloſſen. Nun aber findet in Lingg bei der halben, Formen und äußerlich geſehene Bilder zeugenden Fruchtbarkeit ſeines Geiſtes kein tätiges ſich-nach-außen-Wenden ſtatt, wie bei der Meyſenbug. Er nimmt an ſeiner Zeit keinen Anteil und er dringt nicht in die Tiefe der Menſchennatur; er lebt in einer irrealen, unklaren Phantaſiewelt, die mit keiner der Seinsformen, weder den vorübergehenden noch den ewigen, zu tun hat. Dürre Zeitungsnotiz iſt bei ihm alles Äußere, wenig mehr

als Nachempfindung alles Innere. Unkenntnis der Welt, ihrer Verhältniſſe und Konventionen, ein Hang, die leerſte Phraſe für voll zu nehmen! Solcher Menſchen gab es um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts nicht wenige, wenn auch wenige von dem dichteriſchen Können Linggs. Es iſt das geiſtige Bild des Epigonenkünſtlers, der für uns jetzt ſchon ganz hinter die ſchöpferiſchen Naturen dieſer Zeit zurücktritt: die Hebbel, Ludwig, Meyer, Keller und die wenigen anderen, als charakteriſtiſche Zeiterſcheinung aber bedeutſam bleibt. — Die Ausbeute für den Literarhiſtoriker iſt gering. Vielleicht intereſſieren den Biographen Konrad Ferdinand Meyers oder den Alfred Meißners die Erzählungen Linggs von den perſönlichen Begegnungen mit dieſen Männern.

Unſchwer läßt ſich das Bild, das wir uns aus den typiſchen Zügen Linggs gemacht haben, in das individuellere Heyſes verwandeln, wenn wir es feiner, charakteriſtiſcher ausgeſtalten. Lingg tritt uns in ſeiner Selbſtbiographie nur als Typus entgegen; ſeine Abſtammung, ſein perſönliches Erleben bleiben uns gänzlich Nebenſache — ſie beſtimmen ihn ja kaum. Das iſt bei Heyſe anders: Heyſe hat über dem Typiſchen eine Individualität aufgebaut. Freilich beſteht dieſe Individualität vielleicht in nichts anderem, als in der höchſten Entwicklung und Durchgeiſtigung ſeines Typus. Er war der bedeutendſte unter den Epigonen: all ihre Schwächen treten bei ihm vor ihren Vorzügen zurück. Um ſeine Unkenntnis der wahren Welt zu finden, müſſen wir ihn ſchon im Verhältnis zu dem geiſtigen Ringen des ganzen Jahrhunderts anſehen, wo dann allerdings ſein

richtiger Blick auch verſagt, wie der Linggs ſchon einer konventionellen „Ehrung“ gegenüber; oder wir müſſen ſeine „Jugenderinnerungen und Bekenntniſſe“ anſehen, in denen er uns — ſo intereſſant und bedeutſam dieſes Buch ſonſt auch iſt — gerade das nicht ſagt, was wir von ihm mit Recht erwarten durften: wie er ſich entwickelte, zum Künſtler heranreifte, wie er aus ſeiner Zeit herauswuchs und wie ſeine Generation wurde. Daß Heyſe nicht an der Oberfläche blieb und ſich und ſeine Kunſt verinnerlichte, wiſſen wir aus ſeinen Novellen. Nun ſollte uns ſeine Selbſtbiographie den Gang ſeines inneren Reifens, ſeinen geiſtigen Werdegang geben. Sie enthält davon wenig genug. Seine fein und klar geſchriebenen „Jugenderinnerungen“ geben uns ein ſtimmungsvolles, reines Bild ſeines ſonnenhellen Weges; ſie reichen bis zum Tode des Königs Max von Bayern. Dennoch gewinnen wir nie den Eindruck, als ob dies Leben in der Fülle einer ſtarken inneren Entwicklung gelebt ſei; Heyſes Talent erſcheint als das allzeit willige, das ſich nicht aus innerem Werden, Ringen und Sein nährt, ſondern im Formalen ſeine tiefſte Quelle hat. Und dies um ſo mehr, je mehr wir die anſchauliche und dichteriſche Schilderung ſeines äußeren Lebensweges, ſeiner Eindrücke, ſeiner wechſelnden Umgebung bewundern müſſen. Das alte Berlin; das Leben in den vornehmen jüdiſchen Kreiſen, denen Heyſes Mutter entſtammte; 48, wie es ſich im Kopfe eines erſten und zweiten Semeſters ſpiegelte; dann die Univerſität Bonn, eine italieniſche Reiſe — alles tritt fertig vor unſer Auge. Ebenſo München mit den literariſchen Symposien

des Königs, mit dem Krokodil und ſeinen intereſſanten Mitgliedern, Geibel, Leuthold, und dem Münchener geiſtigen Leben um die Mitte des Jahrhunderts. Der Novelliſt, der uns oft feſſelte, erzählt uns hier intereſſant wie immer, aber er gibt uns keine neuen Aufſchlüſſe über ſich und uns, wie der Verfaſſer von „Dichtung und Wahrheit". — Er gibt ſie uns auch in ſeinen „Bekenntniſſen", dem zweiten Teile des Buches, nicht. Außer einigen ergreifenden Darſtellungen von Vorkommniſſen aus ſeinem Leben enthalten ſie den Niederſchlag ſeiner künſtleriſchen Anſichten. Er ſpricht über ſeine Lyrik, ſeine Novelliſtik, ſein Verhältnis zum Theater. Aber er ſagt uns über dieſe Dinge nichts Weſentliches. Nirgends quillt es, nirgends fühlen wir einen Schöpfer, der ſich ſeines Schaffens freut. Ein Schriftkünſtler ſetzt uns Einzelheiten ſeiner Technik, wie die kontrapunktliche Kompoſition einer Novelle, wohl auch einmal den Entſtehungsvorgang eines Werks auseinander. Als ein vornehmer, menſchlich-ſympathiſcher Zug des Buches iſt anzuerkennen, wie ſich Heyſe der jungen Bewegung gegenüberſtellt, die im erſten Feuer viel zu ſchroff gegen ihn vorgegangen war.

Der hochgebildete, kluge Mann, der kühle, glatte, formſichere Stiliſt, der ein anderes Leben lebt als dichtet, bleibt Epigone, mag er immerhin der bedeutendſte der Epigonen ſein und als ſolcher auch individuelles Intereſſe beanſpruchen. Der Literaturhiſtoriker des neunzehnten Jahrhunderts wird dieſes Buch nicht ungeleſen laſſen dürfen.

Das darf er indeſſen getroſt bei „Richter und Dichter" tun, wie Ernſt Wichert ſeine Selbſtbiographie betitelt hat.

Am Ende dieſes 300 Seiten ſtarken Buches ſagt Wichert: „— — muß ich zu entſchuldigen bitten, daß in demſelben ſoviel, faſt ausſchließlich, von mir ſelbſt geſprochen iſt. Aber ich habe eben nicht viel mehr erlebt, als mich ſelbſt —." Gerade das muß ich dem Autor beſtreiten. Er hat in der Bewußtſeinshöhe, die zur künſtleriſchen oder ſelbſt nur ſchriftſtelleriſchen Wiedergabe befähigt, nur Peripheriſches, nichts Zentrales erlebt, kein Ich im höchſten Sinne. So erzählt er uns in freundlichen Plaudereien — denen man anzuhören meint, daß ſie nicht wiſſen, warum und für wen ſie geſchrieben werden — von ſeiner Schulzeit, ſeinen dichteriſchen Verſuchen, ſeinen Sommerfriſchen und Reiſen, ſeinen Theatererfahrungen, ſeiner Laufbahn als Juriſt, wie ſeinem Familienleben — hübſch, aber für den Fernerſtehenden völlig uninteſſant. Wichert hat mehr als dreißig Theaterſtücke, achtzehn Romane (mehrere davon drei-, einer fünfbändig), ſechzig Novellen, zahlreiche Artikel und Aufſätze verfaßt; er war einer der Vielſchreiber, bezüglich deren Hebbel einmal ſagt: „Wenn er (Oehlenſchläger) doch nur eine Vorſtellung davon hätte, wie es in Geiſtern hergeht, die nicht (wie die Vielſchreiber) ihre Phantaſiegebilde geſtalten, ſondern die Angſt und das Sehnen ihres Herzens in Symbole kleiden! Das andere iſt ſo leicht. Könnte ich nicht auch jede Stunde einen Karl den Erſten, Zweiten, Dritten uſw. anfangen? Und doch — könnte ich es? Würde der Ekel mich nicht zwingen, die Feder aus der Hand zu werfen? Ach, ein bißchen zu wenig und das perpetuum mobile iſt fertig! Wenigſtens in der Kunſt!"

Man erſtaunt, daß ſelbſt dieſer Vielſchreiber, der mit mehreren Stücken einen außerordentlichen Publikumserfolg hatte, davon zu berichten weiß, wie ihn das Schickſal auch des Martyriums großer Männer würdigte, wie ihm Intendanten das Verſprechen brachen, Theaterleiter ihn hinhielten. — Eine ſeichte und gänzlich gehaltloſe „Rückſchau" über die Entwicklung der Politik, Kunſt und Kultur zu Wicherts Lebzeiten beſchließt das Buch. Gerade in ihr tritt beſonders unangenehm der Typus noch einmal hervor, den uns das Buch aufbewahrt: der des halb fortſchrittlichen, halb ordensfrohen, ſehr aufgeklärten preußiſchen Mittelmannes, der recht häufig iſt und mit ſeiner liebenswürdig überhebenden Weiſe Preußen im Reich ſo ſehr beliebt gemacht hat.

* * *

Ich habe lange geſchwankt, welche Überſchrift ich dieſen Ausführungen geben ſollte. Weder „Selbſtbiographien" noch „Lebenserinnerungen" noch „Memoiren" ſchien umfaſſend genug: jeder dieſer Sammelnamen ſchloß das eine oder andere Buch aus. So wählte ich den Titel „Bücher vom eigenen Leben". Die Niederſchrift eines ſolchen Buches fordert ein in hoher Bewußtſeinskraft einheitlich gelebtes Leben und die Fähigkeit des Verfaſſers, in Zeiten, in denen er noch nicht ein ſolches Leben führte, philologiſch, wie ein fremder Biograph, einzudringen und ſie nachzuſchaffen. In dieſer Bewußtſeinskraft werden die Leben ſelbſt der verhältnismäßig wenigen Menſchen, die davon zuſammenhängenden Bericht geben, an ſo verſchiedenen

Punkten der Perſönlichkeit gelebt, daß manche nicht ein einziges Mal auf ihrem Wege einander zu berühren ſcheinen. Meiſt in der näheren oder weiteren Umgebung des Ichs, oft ſo weit von dieſem Grundquell des individuellen Daſeins entfernt, daß er auf den Ablauf des Lebens keinerlei Einfluß gehabt zu haben ſcheint. Die wahrhaft ſchöpferiſchen Geiſter können es — eben im Schaffen, nur da — erleben, wie dieſer Grundquell ſich in ihnen enthüllt und wächſt. Dann wird faſt er allein ihr Leben ſpeiſen, das von ihnen geſchaffen zu ſein ſcheint. Hat aber äußeres Schickſal ihre Pfade gekreuzt, ſo wird das Leben, das aus ihrem Ich hervorgehen wollte und unterdrückt ward, dennoch wirklicher erſcheinen als das andere, das ſie gelebt; das Gefühl, das ſich in den Verſen ausſpricht:

„— Ich ſeh' mein Leben, wie ich's nicht gezwungen:
klar ſteht auch, was das Schickſal mir verdarb,
und oft iſt ganz verlöſcht, was ich errungen."

Dieſe Männer leben zentral. So Goethe, der mit dem Lichte ſeiner Mitte den ganzen Umkreis ſeiner Perſönlichkeit durchleuchtet. So auch Suſo, der die peripheriſche Perſönlichkeit in ſich verdunkelt, um ungeſtört in der Helle ſeines innerſten Ichs zu leben. Andere nehmen dieſes Selbſt, das ſich ihnen nicht enthüllt, das ſie aber als Kraft fühlen, mit hinaus dorthin, wo ſie leben. So Benvenuto Cellini, deſſen wildes, leidenſchaftliches Ich in die bunte Außenwelt projiziert erſcheint, in der er untertaucht. — Malvida von Meyſenbug und Heyſe haben ihr lebens-

volles aber unerhelltes Ich in die Gebiete ihres Lebens mit hineingenommen: die Idealiſtin in praktiſche, ſegenbringende Tätigkeit, der Dichter in Phantaſiegebilde und farbige Anſchauungsformen. Wenig von einem Ich ſpricht zu uns aus Linggs und Wicherts Buch.

Der begrabene Tempel,
eine Studie über Maeterlinck

Die dichterischen und die essayistischen Werke Maeterlincks stehen in einem lächerlich deutlichen Verhältnis von Kommentaren zueinander. Seine Prosabücher „Der Schatz der Armen" und „Weisheit und Schicksal" begleiteten durchaus seine Produktion; nur „Das Leben der Bienen" stand abseits. Der an poetischen Schönheiten und bildnerischer Kunst reiche „Schatz der Armen" und „Weisheit und Schicksal", das sich in zahlreichen Variationen weniger Gedanken erschöpft, bezeichnen verschiedene Phasen seiner dichterischen Entwicklung. Maeterlinck nimmt im „Begrabenen Tempel" den Stoff- und Gedankenkreis von „Weisheit und Schicksal" wieder auf, behandelt ihn aber umfassender, reicher, lebendiger; er beschäftigt sich nicht mehr nur mit der Weisheit als einer Feste gegen drohendes Schicksal, sondern sucht den psychischen Organismus als solchen in seinem Verhältnis zum Schicksal zu erfassen und darzustellen. Seine mystische Psychologie, die in „Weisheit und Schicksal" zurückstand, die gerade von der Weisheit im Schach gehalten wurde,

tritt hier wieder mehr hervor und bringt den „Schatz der Armen“ in Erinnerung. Aber ſie greift nicht, wie dort, zum vieldeutigen geheimnisvollen Bilde, ſie iſt hier faſt nur okkultiſtiſche Erfahrung und Annahme. So ſind die Einflüſſe beider früheren Eſſaybücher deutlich.

Ich merkte mir vor Jahren als erſten Eindruck an: Maeterlinck iſt die Phantaſie des Gefühls. Er ſpricht von tätigem Schweigen. Vielleicht haben ſeine Worte und Gedanken nur den einen Zweck, alle anderen Worte und Gedanken, die ſein bewußtes Schweigen ſtören könnten, wie Wächter fernzuhalten. Seine Worte ſind manchmal wie das gleichmäßige, regelmäßig wiederkehrende Fallen eines hoch hängenden Tropfens, der unſichtbar anſchlägt und dann in die Unendlichkeit verſchwindet. — Vielleicht ſind alle ſeine Gedanken nur dazu da, Gefühle in uns wachzurufen, die in dieſer Gedanken Bannkreis ſchlafen und zu denen nur ein Gedanke den Weg findet, ſie zu wecken . . . Dieſer phantaſtiſch ausgedeutete erſte Eindruck ſcheint mir noch heute etwas vom Weſen Maeterlincks zu enthalten.

Der „Begrabene Tempel“ iſt künſtleriſcher als „Weisheit und Schickſal“: er nimmt die Erſcheinung wirklicher hin, als es dort geſchah. Trotz dem fordernden Ton mancher Seiten fühlt man durch, wie Maeterlinck mehr und mehr in Objektivität mündet. Freilich können wir uns der Tatſache, die ſchon „Weisheit und Schickſal“ in Verbindung mit „Aglavaine und Selyſette“ lehrte, auch dem „Begrabenen Tempel“ und „Monna Vanna“ gegenüber nicht verſchließen: Maeterlinck produziert heute nicht primär

künſtleriſch, ſondern erkennend. Das Eſſaybuch iſt urſprünglicher, echter, unmittelbarer als das Drama. Das Künſtleriſche wird zur Zwiſchenſtufe: denn wie Maeterlincks Werke heute aus Erkenntniſſen hervorgehen, ſo münden ſie, wenn ſie eine ſchmale Materialiſationsſphäre durchſchritten haben, zuletzt wieder in Erkenntniſſe. Man braucht den Schluß eines heutigen Dramas von Maeterlinck nur hochzuheben, um darunter eine Erkenntnis zu finden. Etwa „Monna Vanna“: ſie erlebt im dritten Akt eine unausgeſprochene, theoretiſche, faſt lehrhafte Rechtfertigung ihres Tuns — mit allen dialektiſchen Mitteln, die Maeterlinck zu Gebote ſtehen —, ehe ſie handelt. Neben ihr iſt in dem alten Colonna dieſe Rechtfertigung noch einmal perſonifiziert. Und des Dichters ganzes Herz hängt an der logiſchen und ethiſchen Gültigkeit dieſes Schluſſes. Das Stück hat eine für feinere Ohren hörbare Moral, eine Moral, die eher da war als das ganze Stück.

Im Hinblick auf Maeterlincks Eſſayiſtik ſpreche ich hier von ſeiner Kunſt. Sie iſt in ihrer primären, noch unpotenzierten Grundlage lediglich Geſichtsbildkunſt, Raumkunſt, Stimmung. Maeterlinck erlebt offenbar außerordentlich intenſive, leuchtend lebendige, raumhafte innere Bilder. Er vermag ſie wohl auch ſehr lange unverändert vor dem geiſtigen Auge zu halten. Aber er kann ſie nicht entwickeln. Er fürchtet die Entwicklung ganz unbewußt: denn ſeine Bilder, die keine große Verwandlungsintenſität beſitzen, drohen, zu zerfließen. Dafür iſt ganz beſonders charakteriſtiſch das kleine Drama von den „Sieben Prinzeſſinnen“. Es geht nicht vorwärts, ſondern bringt nur Re-

tardation. Ein ſchönes, phantaſtiſches Bild wird eine Viertelſtunde lang vor unſeren Augen gehalten, immer neue Motive verzögern ſein Zergehen; ſobald ein eigentliches Geſchehen beginnt, muß der Verfaſſer den Vorhang herabrufen. Maeterlinck hat freilich bald eine Stimmung gefunden, in deren Grenzen er auch Entwicklung geben konnte, die ſich wie mit ehernem Ringe um ſeine Bilder legte, daß ſie nicht auseinanderfloſſen: das Grauen. Es wurzelte, wie ſeine frühen, unendlich lebensfremden Gedichte beweiſen, tief in ihm. Es konnte eine wahlverwandte Verbindung mit ſeinen inneren Bildern eingehen; es blieb aber auch wohl die einzige Lebensmacht, die ſie durchdrang, das einzige ganz Dichteriſche in ihnen, — im Gegenſatz zu dem Bildkünſtleriſchen, das vorherrſcht. Faſt all ſeine wirklich gelungenen Dramen und Szenen ſtehen im Zeichen dieſer Macht; und er wird faſt unmittelbar ſchwächer, wenn er ſich vom Grauen abwendet. Er verwirft dieſes Grauen, das Lebensempfindungen entfloß, verwandt denen unſerer Romantiker, jetzt ausdrücklich. Aber er hat noch kein neues künſtleriſches Poſitivum an ſeine Stelle geſetzt. Was jetzt die Entwicklung in ſeinen Dramen bewirkt, iſt ein Akzidens; ſie entwickeln ſich nicht aus ſich: ein fremdes Element verwandelt ſie. Ein tiefe Erkenntniſſe Erlebender möchte das Richtige rechtfertigen, das ethiſch allgemein, nicht der perſönlichen Veranlagung einzelner Geſtalten nach, Richtige. Das ſteht im Kontraſt zu der Quelle ſeiner Kunſt. Maeterlincks Zukunft muß ſein, wenn wir auf ſie hoffen ſollen, daß ſeine menſchliche Entwicklung nicht in ſein Kunſtwerk einfließt und es entein-

heitlicht, wie jetzt, ſondern daß ſie im Quell ſeiner Kunſt verſinkt, ſich auflöſt und die urſprüngliche Anlage verwandelt. Jahre können dies Ergebnis bringen.

Der „Begrabene Tempel" ſteht künſtleriſch dem Urſprung näher als „Monna Vanna", in der „Weisheit und Schickſal" mächtig iſt, in der Maeterlinck einen Hauptſatz aus dieſem Buch — daß in Gegenwart eines Weiſen eine Tragödie unmöglich ſei — ſehr zum Nachteil des Stückes erweiſt; mit deren Erfolg er Beute, nicht Herr des Publikums wurde. Der „Begrabene Tempel" hat engeren Zuſammenhang mit der primären Künſtler-Perſönlichkeit in Maeterlinck. Der Künſtler, der ſeine Bilder mit dem eiſernen Ring des Grauens vor geheimnisvollen Mächten umſchmiedet, deſſen Geſtalten immer von einer nebelhaften, verſchwommenen Ferne umgeben ſind, aus der unbeſtimmte Gefahren auftauchen, in der Abgründe lauern und in die hinein das Glück wie in einen ſchweigenden Strudel fortgezogen werden kann, dieſer Künſtler ſucht einen Gedankenhalt, ein Unverrückbares in den ziehenden Nebeln, die alles Unbekannte bergen und von denen er ſich auch im täglichen Leben rings umfloſſen fühlt. Wohl in jedem reifenden Leben vollzieht ſich dieſer Umſchwung, der uns dazu führt, dem Unvorhergeſehenen, Unberechenbaren und durch keine Überlegung zu Beſtimmenden in allen Dingen eine größere Macht zuzuſchreiben als den wenigen am Tag liegenden Motiven; ein Umſchwung, der inſofern auch eine Wandlung in unſerem Handeln bedingt, als wir uns gewöhnen, mehr nach großen Lebensſtimmungen, aus wachen Gefühlen heraus zu handeln als aus kleinlichen Überlegungen

und Berechnungen; ein Umſchwung, der uns nur dann noch innere Ruhe finden läßt, wenn wir ſicher ſind, uns auf den Inſtinkt verlaſſen, ihn nicht durch Reflexionen, die ja doch nur über die Außenſeite der Dinge hingleiten, getrübt und abgelenkt zu haben. Er vollzieht ſich nicht ohne Angſtgefühle, Beſorgniſſe und haſtige Unſicherheit, nicht ohne die Ruhe des Menſchen für eine Zeitlang gänzlich zu erſchüttern. Nun ringt der Menſch danach, die Ruhe wiederzufinden, das Unbekannte zu ergründen. Hier iſt eine Äußerung und ein Wirken des unbewußten, ausſtrahlenden Willens; je gewaltiger er iſt, in um ſo kühneren und genialeren Gedanken wird er ſich ſpiegeln, mit um ſo tieferen Erkenntniſſen wird er das formloſe Unbekannte formen, um ſo ſicherer wird er durch das Flüchtige bis in das Beharrende hinabtauchen. In Maeterlinck iſt nicht viel von einem mächtigen, geſtaltenden Willen; der Gedanke an einen ſolchen Willen tritt bei ihm kaum hervor; dieſer Dichter ſinnt mehr einem vermeidenden Erkennen nach. Wie ſich die Bilder des Phantaſten von denen des Realiſten unterſcheiden, ſo ſeine Gefühle von den realen Gefühlen. Maeterlinck ſpricht einmal von Gefühlen, die noch zur Hälfte Ideen ſind, und von Ideen, die auf dem Wege ſind, Gefühle zu werden. In dieſem ſchattenhaft-phantaſtiſchen Zwiſchenreich herrſcht er. Solcher Gebilde iſt der „Begrabene Tempel“ voll.

Goethe ſagte am 11. März 1828 zu Eckermann: „Jede Entelechie nämlich iſt ein Stück Ewigkeit; und die paar Jahre, die ſie mit dem irdiſchen Körper verbunden iſt, machen ſie nicht alt. Iſt dieſe Entelechie geringer Art, ſo

wird ſie während ihrer körperlichen Verdüſterung wenig Herrſchaft ausüben, vielmehr wird der Körper vorherrſchen, und wie er altert, wird ſie ihn nicht halten und hindern. Iſt aber die Entelechie mächtiger Art, wie es bei allen genialen Naturen der Fall iſt, ſo wird ſie bei ihrer belebenden Durchdringung des Körpers nicht allein auf deſſen Organiſation kräftigend und veredelnd einwirken, ſondern ſie wird auch, bei ihrer geiſtigen Übermacht, ihr Vorrecht einer ewigen Jugend fortwährend geltend zu machen ſuchen." Goethe ſpricht von anderen Seiten der Entelechie als Maeterlinck; aber beide umſchreiben ganz dasſelbe Unnennbare. Das iſt der begrabene Tempel, das unbewußte Ich, der kosmiſche Kern der Perſönlichkeit, die Quelle, aus der uns Weſenheit, Alleben durchſtrömt, das Kraftzentrum, aus dem — in der Anſchauung der Okkultiſten geſprochen — ſich nach innerem Bilde die Erſcheinung materialiſiert. Das Beiwort „begraben" verdunkelt den Sinn. Man kann von dem Samenkorn nicht ſagen, daß es begraben iſt. Doch iſt das Wort, da im Buch wenig darauf Bezug genommen wird, nebenſächlich.

Der erſte Eſſay behandelt das „Myſterium der Gerechtigkeit". Scharf und fein trennt Maeterlinck die häufige objektive Vergeltung in der Logik der Tatſachen von dem inſtinktiven, zarten und ſubjektiven Gerechtigkeitsſinn, die vielfach kritiklos zuſammengeworfen werden. Vieles iſt an dieſem Aufſatz wundervoll, auch künſtleriſch ergreifend, wie die Schilderung des Weiſen, der, inmitten des ungeheuren Wirkungsbereiches der Götter, aus dem Lichtkreiſe ſeiner einſamen Lampe mit entſagender Schwermut

in die weite Ungerechtigkeit hinausſieht und über den Maeterlinck wirkend hinauszugelangen trachtet; viele Gedanken ſind beglückend und das hohe, leidende Gerechtigkeitsgefühl, aus dem der Eſſay hervorging, zwingt zur Verehrung. Aber ob nicht Maeterlinck, wenn er glaubt, die Gerechtigkeit begreife die Liebe als einen Teil in ſich, das größere, umfaſſendere, urſprünglichere Problem verkennt? Gewiß iſt ſeine Anſchauung, daß wir drei Viertel alles menſchlichen Elends den unbekannten Schickſalsmächten abnehmen und auf ganz irdiſche Mängel, abſtellbare Mängel, zurückführen müſſen, fähig, neue reformatoriſche Kräfte zu erzeugen. Aber darum wird Gerechtigkeit doch immer ein Abgrund bleiben, an dem die Gedanken ſchwindelnd vorübergehen; ein Begriff, der, wenn man ihm ernſt nachſinnt, alles Feſte zerſtört, um ſich dann ſelbſt aufzulöſen, in deſſen Notwendigkeit ſchon ſeine Aufhebung liegt. Die Gerechtigkeit iſt kein Myſterium, ſondern ein kompliziertes Gedankenerzeugnis, ein für das Leben dieſes Erdſterns notwendiger Gebrauchsbegriff, eine gefühlsmäßige menſchliche Verdunklung des an ſich ſchon dunklen Kauſalitätgedankens.

Maeterlinck hat dem Myſterium gegenüber, das ihm einſt alles war, jetzt auch ſkeptiſche Stunden, wie der zweite Eſſay, „Die Entwicklung des Myſteriums", beweiſt. Er verkündet Goethes Prinzip: ſich auf der äußerſten Grenze deſſen zu halten, was zu begreifen iſt, aber dieſe Grenzen nie zu überſchreiten. Hier möchte ich die Entwicklung des tieferen Myſtikers beginnen ſehen, vor deſſen Auge ſich das Myſterium aus dem Unbegreiflichen, mit

ſeiner Lebensfülle die Welt verwandelnd, in das ſcheinbar Begreifliche hinüberwendet. Die letzten drei Studien, „Die Vergangenheit", „Das Glück", „Die Zukunft", hängen eng untereinander zuſammen. Sie ganz beſonders ſtellen den Menſchen inmitten der unendlichen, ihn umgebenden Mächte dar. In ihnen iſt das Bewußtſein eines tranſzendentalen Ichs überall deutlich. Dieſem „tieferen Daſein, das zu einem Teil in eine Vergangenheit hinabtaucht, die der Geſchichte unerreichbar iſt, und zum anderen in eine Zukunft, die Jahrtauſende nicht erſchöpfen werden", ſchreibt Maeterlinck etwa die Funktionen zu, die Mesmer dem „inneren Sinn", dem von der Allflut unmittelbar berührten Nervenſyſtem, überläßt. Mesmer erſcheint hier materialiſtiſcher; und Maeterlinck ſteht der Anſchauung Goetheſcher Entelechie näher als ihm. Nach der aus ſeinen früheren Proſawerken bekannten Geiſtesrichtung ſcheint es nur konſequent, daß Maeterlinck die Vergangenheit nicht als unveränderlich anſieht, ſondern in ihr etwas durch die jedesmalige Gegenwart Gewandeltes erblickt; ein überzeugender, wenn auch nicht durchaus neuer Gedanke.

Das Buch iſt nicht ganz einheitlich. Die Eſſays ſtehen ſchon in ihrem Umfang unharmoniſch zueinander: das „Myſterium der Gerechtigkeit" iſt faſt ein Buch im Buche. Auch in ſich ſind die einzelnen Aufſätze, wie wir's bei Maeterlinck gewöhnt ſind, nicht ſtreng disponiert. Es fehlt ihnen, obgleich ſie in dieſer Beziehung mir weit über „Weisheit und Schickſal" zu ſtehen ſcheinen, die durchgreifende gedankliche Geſtaltung. Ich kann mich dem Ein-

druck nicht verſchließen, daß auf dieſem Mangel der Trieb in dem Künſtler beruht, ſeine Gedanken, nach ihrer urſprünglichen Niederſchrift, noch einmal in einer künſtleriſchen Geſtaltung, die die innere Dispoſition erſetzen muß, wiederkehren zu laſſen.

Zola als Kritiker

Der kunsttheoretiſche, kunſthiſtoriſche Wert von Zolas Buch „Malerei" möge vom Fachmann der bildenden Kunſt unterſucht werden! Das Buch hat eine rein literariſche Seite, es enthält die Antwort auf die Frage: welch eine Art Perſönlichkeitsausfluß iſt Zolas Kritik? — Die Kritiker von ausgeſprochen kritiſcher Begabung ſind im allgemeinen Zwiſchenſtufen zweier Extreme. An dem einen Ende der Reihe ſteht der Kritiker, der ein fortwährend ſich entwickelndes, tiefes und ringendes Verhältnis zur Kunſt und faſt gar kein Verhältnis zum Publikum hat, der analytiſche Kritiker, der ununterbrochen Unbewußtes der Kunſt in Bewußtſein umſetzt, neuen Unbewußtheiten Raum ſchafft und ſo die Kunſt ſelbſt fördert, weitergeſtaltet; er iſt der Typus des K ü n ſ t l e r s, der gleichzeitig Kritiker, gleichzeitig rein intellektuell produktiv iſt: Hebbel. Dieſer Typus iſt im eigenen ſchöpferiſchen Organismus befangen: er kann ſich über den Wert irgendeines Werkes gänzlich täuſchen und wird in ſeiner Kritik doch weſentliche und neue Gedanken hervorbringen, ja, ſeine Kritik kann durch die in ihr enthaltene intellektuell-ſchöpferiſche Leiſtung — ganz unabhängig von dem beurteilten Werk — ihre ſelbſtändige Bedeutung gewinnen. — Zola ſteht faſt

am anderen Ende der Reihe. Sein kritiſches Verhältnis zur Kunſt, wie es ſich in ſeinen Manet-Studien bekundet, iſt konſtant. Es enthält kaum mehr als einen geiſtigen Produktionsakt. Nachdem Zola den großen und tiefen Eindruck der Manetſchen Kunſt gewonnen hat, tritt ſeine Kritik in das unmittelbare Verhältnis zum Publikum, dem ſie dieſen Eindruck vermitteln, dem ſie den Glauben des Kritikers aufzwingen möchte. Um ganz deutlich zu ſein: dem Kritiker Zola iſt der äußere Sieg der von ihm kritiſch vertretenen Kunſt das Wichtige, das Entſcheidende — er ringt nicht, wie der Kritiker der anderen Art, um die Erhöhung, Vervollkommnung dieſer Kunſt in ſich. Zola iſt temperamentvoller Kampfkritiker; er kämpft aus der idealiſtiſchen, grundehrlichen Sehnſucht heraus, daß das Gute ſiegen müſſe. Aber mit ſeinem Wertlegen auf die ganz belangloſe äußere Anerkennung deſſen, was er für gut erkannt hat, entfernt er ſich weit von der eigentlichen Kunſt, für die ſeine Kritik nur in beſchränktem Maße Bedeutung hat. Zola iſt einmal, was die ganz reinen Kritiker ſeiner Art immer oder wenigſtens mehrmals ſind: Prophet des Kommenden. Zur Zeit ſeines eigenen Emporringens vertritt er eine ihm verwandte Kunſt, an deren Zukunft er um dieſer Verwandtſchaft willen glauben muß. Die Überzeugung aber, die ihm eben hieraus erwuchs, verleiht den reinen Kritikern ein gewiſſer, nicht näher definierbarer Inſtinkt, der bei den Bedeutenden unter ihnen ſofort das Große und Echte fühlt und erkennt — bei den Kleineren den Geſchmack des Publikums Saiſon für Saiſon vorauswittert.

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

Von Wilhelm von Scholz erschienen ferner:

Frühlingsfahrt, Gedichte (A. Ackermanns Nachf., München).

Mein Fürst! ein Akt
Der Besiegte, Sagendrama
Der Gast, Schauspiel
Hohenklingen, eine Zeit in Bildern und Gestalten
Der Spiegel, Gedichte, Szenen, Märchen

(Hermann Seemann Nachf. Berlin.)

Droste-Hülshoff (Bd. XI der „Dichtung"; bei Schuster & Loeffler, Berlin).

*

Von Wilhelm von Scholz wurden eingeleitet und herausgegeben:

Deutsches Balladenbuch (bei Georg Müller in München).

Annette von Droste, ausgewählte Gedichte
Strophen Günthers

(bei Eugen Diederichs in Jena.)

*

BIBLIOTHEK
AUSGEWÄHLTER KUNSTSCHRIFTSTELLER

VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN

Bisher erschienen fünf Bände:

I. EMILE ZOLA, MALEREI. MIT PORTRÄT. Übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Emil Heilbut (Hermann Helferich). Kartoniert M. 3.50

„Es muss gesagt werden, dass man nicht leicht wieder eine so fein durchdachte Studie zu lesen bekommt, so anspruchslos in der Form, so prägnant in der Fassung, so erschöpfend in ihrem Inhalt." (Hamb. Correspondent.)

II. EUGÈNE DELACROIX, MEIN TAGEBUCH. MIT PORTRÄT. Deutsch von Erich Hancke. Kartoniert M. 4.50

„Das ganz wundervolle „Tagebuch" von Delacroix ist ein in vielfacher Hinsicht interessantes Dokument." (Wilh. v. Scholz im „Dresd. Anzeiger".)

III. IV. EUGÈNE FROMENTIN, DIE ALTEN MEISTER. Zwei Bände. BELGIEN-HOLLAND. Deutsch von E. v. Bodenhausen. M. 7.—, kartoniert M. 7.50

„Eugène Fromentin ist ein vorzüglicher Maler und ein grosser Schriftsteller. Aus der Vereinigung dieser beiden Gaben ist ein Buch entstanden, das zum Schönsten gehört, was je über bildende Kunst geschrieben worden ist: Die alten Meister." (Neue Freie Presse.)

V. JAN VETH, STREIFZÜGE EINES HOLLÄNDISCHEN MALERS IN DEUTSCHLAND. MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN. M. 4.50, kartoniert M. 5.—. INHALT: Pro arte — Rheinreise I/II — Eine deutsche Madonna — Adolf Menzel — Max Liebermann — Arnold Boecklin — Jozef Israels — Odilon Redon — Die alten Holländer im Staedelschen Institut — Karneval in Augsburg — Albert Cuyp.

3 2044 050 673 0

HARVARD COLLEGE
CONSERVED
05/02
LIBRARY